普通高等学校音乐专业"十二五"规划教材

曲式与音乐作品分析

Qushi Yu Yinyue Zuopin Fenxi

张沥 熊伊 编著



上海交通大学出版社
SHANGHAI JIAO TONG UNIVERSITY PRESS

普通高等学校音乐专业“十二五”规划教材

- 中国音乐史
- 西方音乐史
- 中国民族音乐
- 外国民族音乐
- 艺术通识概论
- 音乐美学原理
- 大学音乐欣赏
- 曲式与音乐作品分析
- 音乐教学理论与实践
- 合唱指挥教程
- 钢琴普修教程（一）
- 钢琴普修教程（二）
- 钢琴普修教程（三）
- 钢琴普修教程（四）
- 声乐表演——美声篇
- 声乐表演——民族篇
- 声乐表演——流行篇
- 基本乐理
- 视唱练耳
- 钢琴即兴伴奏
- 歌曲创作技法
- 作曲基础
- 计算机绘谱与音乐制作

巍巍交大　百年书香
www.jiaodapress.com.cn
bookinfo@sjtu.edu.cn



责任编辑／陈　旭　陈杉杉
装帧设计／宋　振　金竹林　方　霞
美术编辑／郁　悦



支持网站　www.hedubook.com
发行电话　021-52718399



ISBN 978-7-313-08022
9 787313 080226
定价：46.80元

普通高等学校音乐专业“十二五”规划教材

曲式与音乐作品分析

Qushi Yu Yinyue Zuopin Fenxi

张湧 熊伊 编著



上海交通大学出版社
SHANGHAI JIAO TONG UNIVERSITY PRESS

图书在版编目（CIP）数据

曲式与音乐作品分析 / 张湧，熊伊编著．-- 上海：
上海交通大学出版社，2012
普通高等学校音乐专业“十二五”规划教材
ISBN 978-7-313-08022-6

Ⅰ．①曲… Ⅱ．①张… ②熊… Ⅲ．①曲式-分析-
高等学校-教材②音乐-作品-分析-高等学校-教材
Ⅳ．①J614.3

中国版本图书馆CIP数据核字（2011）第276293号

责任编辑 陈 旭 陈杉杉
设计总监 赵志勇
装帧设计 宋 振 金竹林 方 震
美术编辑 郁 悦

曲式与音乐作品分析
张湧 熊伊 编著
上海交通大学出版社出版发行
（上海市番禺路951号 邮政编码：200030）
电话：64071208 出版人：韩建民
上海瑞时印刷有限公司印刷 全国新华书店经销
开本：787mm×1092mm 1/16 印张：12 字数：234 千字
2012年1月第1版 2012年1月第1次印刷
ISBN 978-7-313-08022-6/J 定价：46.80元

普通高等学校音乐专业“十二五”规划教材

编审委员会

顾问（按姓氏笔画为序）

王建元　作曲家、南京艺术学院教授
刘正维　音乐理论家、教育家、武汉音乐学院教授
陈国权　音乐理论家、作曲家、武汉音乐学院教授
沈　旋　音乐理论家，上海音乐学院教授
吴粤北　作曲家、中央音乐学院教授
赵屏国　钢琴家、中央音乐学院教授
赵晓生　作曲家、钢琴家、音乐理论家、上海音乐学院教授
顾　欣　中国艺术研究院教授、中国东方演艺集团董事长
曾遂今　音乐理论家、中国传媒大学教授

主任委员（按姓氏笔画为序）

王　晡　音乐理论家、中国西方音乐学会副会长兼秘书长
林　晔　钢琴家、中央音乐学院副教授
姜　旼　音乐理论家、华东师范大学教授
曹通一　指挥家、上海音乐学院教授

委员（按姓氏笔画为序）

包小慧　冯　玲　冯　蕾　刘　鹏　齐　江　李　嘉
陈　岗　肖杨新　陈欣若　张　湧　张敬忠　姚　岚
胡秋岩　姚毅董　泰　尔　凌　娜　徐海准　涂维民
崔鸿根　熊　伊

普通高等学校音乐专业“十二五”规划教材

学术委员会

前言 FOREWORD

曲式与音乐作品分析与和声、复调以及配器一并被称为作曲技术理论的“四大件”，是音乐专业学习中的一门十分重要的核心课程，同时也是作曲、理论研究以及演唱、演奏教学过程中不可或缺的理论依据。目前我国各大音乐院校均开设了这门课程，同时也是音乐类各方向硕士甚至博士研究生入学考试的必考科目之一，其在音乐专业领域中的重要地位毋庸置疑。所谓“曲式与音乐作品分析”，顾名思义，分为两个方面的研究：一是曲式学即研究音乐作品结构框架的特点，也就是构成统一整体的和各部分的结构规律的研究；二是对音乐作品的结构形式、主题和非主题成分的组合及其调性布局的系统阐述。另外，还将对各种音乐基本要素的表现作用、音乐发展的基本手法以及音乐语言中所表达的内容、音乐形象、风格特点、时代特征甚至其中所蕴含的美学思想的研究，才完整地涵盖了这一学科的研究范畴。

本书作者在长期的艺术实践与多年的教学实践中深有感悟，长期以来内心一直酝酿编写一本好教、好学、好用，实用性强的专业书。它既可作为音乐类各大院校曲式与作品分析公共课程教材，同时也适用于音乐函授、研究生入学考试、专业音乐工作者以及广大音乐爱好者学习。为此，本书作者参考了大量国内外相关著作，同时在教学时广泛地听取学生在实际学习过程中所遇到的难点以及比较突出的问题，获取最直接的反馈信息，积累经验并着手编写。

本书遵循由浅入深、循序渐进、分章编排的原则。概念简明、准确；内容精练、通俗；谱例典型、实用；结构系统、完整。力求做到实用性、系统性、完整性的同时兼顾不同专业、不同水平的读者的学习需求。

由于时间仓卒，水平有限，疏漏谬误之处恳请广大读者批评指正。

张 湧

2011年11月

内容提要

本书立足于实用性与规范性对曲式的基本知识和音乐作品的分析研究，按由浅人深的原则分章编排，除了第一部分的绪论为课程整体概述外，从第一章到后记采用的是简单曲式、复合曲式、兼融曲式、成套曲式和混合曲式这一分类方式；每一章都分别由一个对其内容进行简单概括与梳理的绪论引人。此外，在每一章的最后选取一首具有代表性的音乐作品进行详尽的示范分析，并附有规范的分析报告。通过介绍体现共同规律的曲式结构原则与最基本、最常见的曲式类型，引导读者进行举一反三的分析实践，使读者在较短的时间内能够基本掌握曲式分析的理论与方法。

作者介绍

张 湧

大提琴演奏家、教育家、硕士生导师。中国音乐家协会会员，全国大提琴学会理事，江西师范大学教授、管弦系主任。

江西省高等学校学科带头人和中青年骨干教师。著有专著3部，发表论文20余篇，其中《基本乐理实用教程》一书被教育部评为“十一五”国家重点规划课题教材。

熊 伊

江西师范大学音乐学院硕士。现任职于南昌大学艺术与设计学院。全国大提琴学会会员，江西省钢琴学会会员。

在2009年与2010年成功地举办了两次个人大提琴和钢琴独奏音乐会。曾多次代表南昌大学赴法巡演，并参加在维也纳金色大厅和中国国家大剧院的重大演出。

目录 CONTENTS

绪 论

什么是音乐？商务印书馆《现代汉语词典》上的定义是：用有组织的乐音来表达人们思想感情、反映现实生活的一种艺术。音乐通过声音这一媒介把作曲家及表演者的思想传递给听众，所以我们也常常把音乐称为一种听觉艺术、时间艺术和表演艺术。具体来看，可以把音乐表现手段分为两大部分：一是用节奏、节拍、曲调、和声、力度、速度、调式（调性）、曲式、织体、音区、音色等构成音乐语言的基本要素，这也是音乐的基本表现手法；二则是通过主题与乐思的发展来整体表现音乐，并形成音乐作品的整体曲式结构。因此，作为作曲技术理论的“四大件”，即和声、复调、曲式分析、配器之一的曲式分析，其实就是音乐作品分析。为了强调曲式结构的重要性，我们习惯把这门学科称为曲式与作品分析。从这一概念中的两个命题可以看出学科的学习目的及要求就是以音乐作品的曲式结构分析为主线，对作品中音乐语言的基本要素进行具体的全方位的剖析，从而做到更好地理解作品、认知作品，并帮忙我们在音乐创作的实践中能够更好地吸取与借鉴经典音乐作品中的成果与经验。

第一节　音乐要素的表现作用

节奏和曲调（旋律）是音乐基本表现手法中最基本要素。

一、节奏与节拍

节奏与节拍两者虽为不同的音乐要素，但常常以密不可分的形式在音乐作品中发挥着重要的作用。

节奏是音乐作品中的音在时值长短与强弱规律等方面组织起来的运动形式。音乐的节奏常被比喻为音乐的骨架。

节拍是音乐中强弱规律的交替现象。“对于音乐的研究，必须从对节

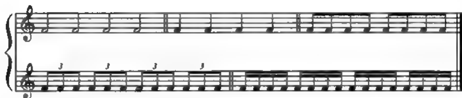
奏的理解开始，而对节奏的研究，又必须回到对时间的理解上。”具体地可以分为单拍子、复拍子、混合拍子、交替拍子以及散拍子等。

下面来看看几种常见的节奏类型以及它们在音乐语言中不同的表现意义：

（一）均等时值型

均等时值型是一种最原始的节奏型，由若干个相同时值的节奏组合在一起（见谱例1、谱例2）。

谱例1



谱例2

《小星星变奏曲》主题片断

莫扎特曲



这种富有规律的律动，常用于表现安静平稳的音乐情绪，但重复中容易产生单调感，除了作为固定的背景音型，如“阿尔贝蒂低音”（见谱

例3），但是这种均等时值的节奏型一般情况下不宜大面积使用。

谱例3

《F大调钢琴奏鸣曲第二乐章》片断

莫扎特曲
K332片断



（二）顺分与逆分型即长短型

（1）其摆脱了等时值单调的沉闷感，赋予了节奏的律动感。顺分型即前长后短型（见谱例4至谱例6）自然简单的变化，也不乏活力。作为最基础的常用节奏型，常用于抒情性的音乐片断中。

谱例4



谱例5

《圆　舞　曲》片断

肖　邦曲
op. 34之2



谱例6

《南　泥　湾》片断



（2）逆分型，即前短后长型（见谱例7至谱例9），强烈的不稳定感，赋予其特性节奏的张力。音乐作品中大量使用逆分型的节奏型不多见，但有利于推动音乐发展。

谱例7



谱例8

《波尔卡扬舞曲》片断

俄罗斯



谱例9

《黄河船夫曲》片断

冼星海曲



（三）附点型

附点型具有弹性的节奏，赋予音乐新的活力，适于表现充满动力的音乐形象（见谱例10、谱例11）。

谱例10

《斗牛士之歌》片断

比才曲



谱例11

《费加罗的婚礼咏叹调》片断

莫扎特曲

快板



（四）切分型

其由于重音的转移而改变正常的律动，加强了动力，适用于表现特定的舞曲风格以及某些民族特色风格的音乐作品。比如，在新疆音乐中就常常大量地使用切分节奏型，来表现其民族舞蹈中的独特韵律（见谱例12）。

谱例12

《飞　花　歌》片断

聂　耳曲



（五）特殊等分音型

特殊等分音型打破了常规的二元分的节律感，具有强烈的不稳定感的独特魅力（见谱例13）。

谱例13

《钢琴奏鸣曲》第一乐章片断

贝多芬曲
Op. 27 Nr. 2

Adagio sostenuto
Si deve suonare questo pesso delicatissimamente e senza sordino



二、曲调

曲调也称旋律。高低起伏的乐音按一定的节奏有秩序地横向组织起来，

就形成曲调。曲调是完整的音乐形式中最重要的表现手段之一。分析旋律的组织形态也是认知音乐作品的一种最为基本的能力。对于旋律组织形态的分析，可以先确定整个作品所使用的音域以及作品各个部分使用的音域状况，再从旋律线的发展形态上进行进一步的研究。然而旋律的进行方向是变幻无穷的，关于旋律线的研究可以从以下几个方面来分析：

（一）从高音运动的情况来看

从音高运动的情况来看，基本的进行方向有3种：“水平进行”、“上行”和“下行”。

相同音的进行方向称水平进行，有时也成为“同音反复”。一般表现平稳安静的音乐形象，具有宣叙性和肯定性（见谱例14、谱例15）。由低音向高音方向进行称“上行”，上行进行常常伴随着力度的增强，反映出音乐的紧张感，常常是表达询问与期望（见谱例16）。

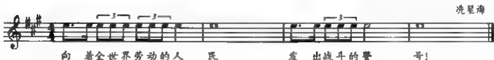
谱例14

《第七交响曲》第二乐章主题片断



谱例15

《怒吼吧黄河》片断



谱例16

《♭B大调玛祖卡》片断

肖　邦曲
Op. 7 No. 1



由高音向低音方向进行称“下行”，也同样时常伴随着力度的减弱，具有松弛感，同时音乐逐渐趋于稳定（见谱例17）。

谱例17

《革命练习曲》片断

肖　邦曲
Op. 10-Nr12

Allegro con fuoco (♩= 160)

energico

legatissimo

cresc

con fuoco

（二）从旋律中常见的音程关系上看

从旋律中常见的音程关系上看："级进"和"跳进"。依音阶的相邻音进行称为级进，也就是二度进行，具有如歌的抒情性（见谱例18）。三度的跳进称小跳，同样适于表现抒情（见谱例19）。四度和四度以上的跳进称大跳，突出的个性，强调了音乐语言（见谱例20）。

谱例18

《第九交响曲》之《欢乐颂》主题片断

Allegro assai

贝多芬曲

f

sf

谱例19

《小　白　菜》片断

河北民歌

谱例20

《魔　笛》片断



（三）从旋律线条的主体形态上看

从旋律线条的主体形态上看可以分为：直线上行线条、直线下行线条、环绕式线条、大波浪式线条几种形态。直线上行线条，适宜短时间运用，可以起到增加紧张感，促进情绪高涨的作用（见谱例21）。直线下行线条，具有松弛、舒缓的作用（见谱例22）。环绕式线条是以一个音为中心，其他音符都围绕其进行，具有内在的抒情特质（见谱例23）。

谱例21

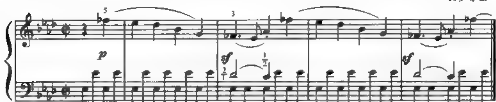
《钢琴奏鸣曲》Op. 1 Nr. 2 主部主题片断



谱例22

《钢琴奏鸣曲》Op. 1 Nr. 2 副部主题片断

贝多芬曲



谱例23

《三 十 里 铺》片断

陕北民歌

女独

1. 提 起 个 家 来 家 有 名， 家 住 在 绥 德 三 十 里 铺 村， 四 妹 子 和 了 个
2. 三 十 里 铺 来 有 大 路， 戏 楼 拆 了 修 马 路， 三 哥 哥 今 年
3. 三 哥 哥 今 年 一 十 九， 四 妹 子 今 年 一 十 六， 人 人 说 咱 二 人
4. 三 哥 哥 当 兵 坡 里 下， 四 妹 子 硷 畔 上 灰 塌 塌， 有 心 拉 上 个

女高 女低

（用鼻音伴唱） 唔……

男高 男低

唔……

大波浪式线条是指连续多个的大跳进行，情绪波动大，表达音乐的起伏（见谱例24）。

谱例24

《c小调变奏》主题片断

贝多芬曲



（四）从旋律的适于演唱性来看

从旋律的适于演唱性来看，可分为歌唱性与器乐化旋律。那些不适于用人声演唱出来的旋律称为器乐化旋律，作曲家常常将不明显的旋律线镶嵌在某一种音型之中，这也就是我们常说的"隐伏声部"（见谱例25）。另外，还有一些短小且极具某种特性的曲调，可以大致上归纳为具有感情色彩与模仿自然声响两类，如下行级进后做跳进的疑问曲调，连续级进下行的叹息曲调圣·桑《动物狂欢节》中对于各种动物的描写中所采用的音调等，都可以在实际作品中细细体味。

谱例25

《钢琴奏鸣曲》片断

贝 多 芬曲
Op. 27 Nr. 2





三、和声、调式调性

和声与调式调性作为音乐作品中的重要因素，受到作曲家和理论家的高度重视。其中和声作为一门具有系统体系的理论课程，不乏有专门的研究分析著作。在这里为了研究曲式，对其作一个简要的概括性说明。

调式调性是音乐中使用的音按一定的关系连接起来，这些音以一个音为中心（主音）构成一个体系，就叫调式。如大调式、小调式、我国的五声调式等。调式中的各音，从主音开始自低到高排列起来即构成音阶。和声与调式调性在实际音乐作品中有着密不可分的联系。

和声必须是建立在一定的调性关系上，由三个或三个以上的乐音按一定的法则纵向（同时）重叠而形成的音响组合。和弦的横向组织就是和声进行。

（一）和弦的作用

在实际音乐创作过程中其表现作用为：

第一，有明显的浓、淡、厚、薄的色彩作用。不同结构的和弦具有不同的音响紧张度；不同级的和弦对于主和弦有着不同的倾向性与向心力；不同调性关系对于主调也具有不同张力与倾向性。

第二，功能作用，体现在构成分句、分乐段和终止乐曲的作用，是确定曲式结构的一个重要理论依据。不同音程关系的根音进行具有不同的功能力度；不同结构的和弦具有不同的功能属性，对于调式调性的确立具有

举足轻重的作用。

第三，色彩作用。不同结构、不同音区、不同调式、不同织体写法的和弦，都有着不同的音响色彩，而和声正像是一块神奇的调色板，为绚丽多彩的音乐调制出不同的色彩。因而，研究和声色彩是理解音乐作品的表现意图和风格的重要手段之一。

（二）分析和弦的基本要求

分析音乐作品中的和声是为了理解多声部作品，研究不同的音乐作品中和声使用的规范性与个性化。带着这样的目的，分析和声的基本要求为：

（1）标明作品的调式调性、和弦级数与结构。

（2）分析它们的一些特殊的音响性质。

（3）分析其和声节奏，是指和弦变换的频率即各和弦之间的时值长短关系，从而研究和声运动的轻重关系与松紧关系。

（4）体验并观察和弦在织体中的形态，包括排列法、所处的音区、节拍位置、和弦外音的使用情况。

（5）分析出骨架性和弦与过程性和弦，确定和声进行骨架。

（6）分析出旋律与和声的关系，观察两者调性关系是否一致，旋律风格与和声风格是否统一，是同步结合形态还是处于分裂进行的关系等。

（7）最后通过对于和声音响的分析确立作曲家采用的和声体系、风格与个性等。

四、力度与音色

音乐中音的强弱程度称为力度，力度的变化让人们感觉到音乐的远近距离变化感，是音乐语言中的一种基本的表达方式。而音色的明暗变化时常影响着力度的强弱，因此两者在音乐语言的表达中，相互影响，密不可分。

五、速度

速度指音乐进行的快慢。音乐作品中这些力度与速度的无穷变化，极大地丰富了音乐形象的生动性，同时对于作品结构的组织与推动也起着不可忽视的作用。

六、织体

所谓织体，是指编织出来的样式。音乐织体则是指多声音乐作品中各声部的组合形态（包括纵向结合和横向结合关系）。声部纵横关系所形成的样式。多声部作品中一般可分成3种：主调织体和复调织体、支声织体。短小作品常采用某一种织体，但在较大作品中，则一般是综合运用几种织体。以一个旋律为主的，其他声部为辅的多声部形态为主调织体；以几个相对独立的旋律声部结合在一起的多声部形态称为复调织体；前后部分由一个旋律及其他的变体旋律结合形成的多声部称为支声织体。

主调织体中又可以伴奏音型的样式分出若干种音型织体：柱式和弦音型、琶音和弦音型、分解和弦音型、震音音型、自由变化的节奏型、八度式音型、固定音型、音阶式音型等。复调织体可细分为对比复调织体和模仿复调织体，如冼星海的《保卫黄河》为模仿织体，谱例26，贺绿汀的《牧童短笛》开始段为对比复调织体（见谱例27）。

音乐作品中的织体写法，是表现音乐内容，体现不同风格和意境的重要手段，也是理解分析音乐作品的重要方面之一。

谱例26

《保卫黄河》片断

冼星海曲

Marziale ♩= 152



谱例27

《牧童短笛》片断

贺绿汀曲

Commodo



七、曲式

曲式属于音乐具体结构组织范畴。

任何一首成功的音乐作品其结构都是独特的，但在其独特性中，又都遵循着一些基本原理，同时一定的音乐内容的表达需要寻求相应的表达形式，一定的结构形式又适合于表达某些音乐内容相联系。曲式结构就是音乐作品内容通过一定的组成形式，来反映其内在的逻辑性、阶段性和层次性。因此，研究结构方式有利于理解音乐作品的结构，曲式作为音乐要素之一，就是对于音乐作品结构的具体概括。这就好比分析文学作品一样，由单个的字组成词，词汇成句，再发展为段落、章节。音乐作品也正是由一个个音符构成乐句、乐段，并叠加出各种不同形态的结构组织方式。我们通过分析音乐作品中各个部分，并研究各个部分所采用的音乐材料之间或并列、或展开、或循环、或再现的关系，把规范化曲式结构按照一定原则进行分析，大致可分为以下几种结构方式：

（一）单一结构方式

音乐形象单一，用简洁的表达方式陈述整个音乐作品，这一类结构方式的作品一般称为一段式（即乐段形式）。

（二）并置结构方式

有两个或者两个以上的音乐形象，做依次呈示，形成对比的结构方式，并置的各部分地位同等，其典型结构是：二段式AB、三段式ABC、多段式ABCD等。

（三）变奏结构方式

在以变奏为原则的逻辑关系下，以一个音乐形象作为基础，从各个不同的侧面进行变化处理，达到进一步深化这个音乐形象的结构方式，其典型结构是变奏曲式：A、A1、A2、A3……

（四）循环回旋结构方式

以某一个音乐形象为主导主题，循环出现三次或三次以上，其间不断插入若干个不同的与之形成对比的音乐形象的结构方式，其典型结构有回旋曲式ABACA等。

（五）再现结构方式

音乐作品的主要音乐形象呈示后，继而进行对比陈述或以主要形象的音乐素材为基础进行各种展开发展，进行多方面多层次的深化音乐形象，并在此之后，又将主要音乐形象原样的或变化的再次呈示的结构方式，其典型结构有：再现三段式ABA、复三部曲式（首部—中部—再现部）、奏鸣曲式（呈示部—展开部—再现部）。

在音乐创作实践中，这些结构方式可以是较为清晰简洁地呈现出来，形成上述典型的曲式结构，也可以较为复杂的综合形式呈现在作品中，形成许多变化的结构，如一些变体曲式、边缘曲式以及自由曲式，使我们一时难以对其结构的归属下定论，这时如果能从结构的方式进行分析归纳，也许对于我们的分析研究是有益的，也能更好地理解作曲家们的创造性，更深入地理解音乐作品。当然，本课的学习要求是只对典型的曲式结构进行研究。

第二节　主题与乐思发展在音乐结构中的功能作用

主题、动机与乐思三者都是音乐作品的基本元素，是直接反映音乐作品内容的基本单位。主题是具有鲜明个性且能较完整地表达音乐作品的基本形象，是音乐作品的核心，也是音乐形象发展的基础，是最富有音乐体裁、风格、情绪以及民族特征的乐思。

乐思是音乐思维的具象化，在实际音乐创作中，上述的音乐要素都成为了乐思的载体，作曲家们正是通过把各个音乐要素有机地组织在一起，才使人们生动地感受到他们倾心构想中美妙的音乐世界。乐思作为音乐创作的素材源泉，可以是一个完整的主题，也可以是主题中不断强调的又极具特性的短小音调——“动机”。

动机是音乐作品中最小的有机组成部分，也就是最小的乐思，动机总是具有一定的形象意义和节奏逻辑，最小的动机包含一个强拍，即一个

小节。在歌剧中，代表某人、某事、某物或某种思想、情绪的乐思，称为“主导动机”。

要正确地理解和研究一首音乐作品，就要从感受和认知音乐作品的主题和乐思开始。

一、主题的类型

从音乐作品的标题性质上来看，存在着无标题音乐和标题音乐，同时也反映出不同的主题类型。

无标题音乐，大多以体裁作为标题，如《奏鸣曲》、《小夜曲》、《叙事曲》、《赋格》等。这类音乐作品的主题多为表现性主题，表现一种类型性的情感。这类型的主题是通过音乐艺术这一形式来抒发作曲家的某种主观情绪，表现一种精神意境，主要着重于音乐艺术本身的音响美和形式美的追求与体裁风格特征的体现。

标题音乐，是有具体的文字作标题的音乐。这类的主题强调音乐的文学性和描绘性，用音乐来表现自然现象和生活情景，反映了不同民族、不同时代鲜明特征。如中国古代音乐中有许多描写自然风光、生活情景、狩猎和战争场面的乐曲，如琴曲《高山流水》、《醉渔唱晚》，琵琶曲《海青拿天鹅》、《十面埋伏》等，都属于这一类主题音乐的范畴。欧洲也有许多表现这一类主题的音乐作品，如门德尔松的48首无词歌中大家熟知的《春之歌》以及《失去的幻想》、《飞翔》等，穆索尔斯基的《展览会之画》、圣·桑的《动物狂欢节》，都是这类描绘性主题的代表。

二、乐思的陈述方式

从一个抽象的音乐思维在作曲家脑海中萌芽，到具体音乐形象的慢慢深化，是由一个或若干个一系列的乐思不断成熟，不断扩展而来的。整个发展的过程遵循着一个“起、承、转、合”的过程，从而完整地呈现出整个音乐形象。不同的发展阶段，音乐也需要用不同的表达方式进行陈述。

“起”为起始部分，起呈示主题的作用，称为呈示性陈述。以强调稳定性为主，调性统一、材料简洁、结构规整。

“承”为连接部分，起承上启下的作用，调性不稳定、材料分裂、结构模糊多变。

“转”为展开部分，是整个音乐作品发展的核心部分，有新的对比材料的出现，也常常是乐曲的高潮部分。“承”和“转”都属于展开性陈述。

“合”为结束部分，起到终止收拢的作用，称为收束性陈述。调性趋于平稳，音乐相对静止，常以再现起始主题作为呼应。

以上4种陈述方式承载着音乐作品中最基本的主要结构功能，但在一些音乐作品中还包括了添加在起始部分之前的引子即导入性陈述，以及在各个部分之间增加相互联系的连接即过渡性陈述，另外还有在结束部分之后再带上一个尾声，即这几种补充型的陈述方式。

三、主题的发展手法

主题的发展是音乐作品的大动脉，是乐思的扩展，同时决定了整个乐曲的曲式结构发展方向。正如音乐是多姿多彩、变化无穷的，主题的发展手法也各式各样，从主题材料的发展手法来看，可以归纳为两大类：

（一）不改变主题材料的基本形态

1. 重复

重复是反复出现或变化出现主题材料，重复乐思，予以强调，以起到巩固乐思、强化音乐形象、奠定情绪的作用，是音乐展开（广义的）中的一种基本手法。如谱例9，就是采用了这一手法写成的。

2. 变奏

变奏是指在不改变结构以及主题材料的基本要素的前提下，对旋律、节奏、音区、和声、织体等音乐要素方面加以适当的变化即加花、简化等手法，赋予主题新的形象特征（见谱例28）。

谱例28

《牧童短笛》再现部片断

Tempo primo

贺绿汀曲

mp

mf



3. 模进

模进也是主题材料发展的最常见的手法之一。它是指主题材料的某个片断在不同的音高位置上重复（也称为严格模进）或者变化重复（称自由模进），通过这种音区的变化，从而获得情绪上的积累（见谱例29、谱例30）。

谱例29

《很久很久以前》片断

Moderato 中板

贝 利曲

mf

谱例30

《培尔金特》组曲之《朝景》片断

格里格曲



（二）在主题材料的基础上，引出新的音乐材料

1. 展开

在主题材料的素材基础上，通过对某些材料的片断进行句法、时值或者音程上的扩充、紧缩以及模进，从而获得新的乐思。如谱例31中第一、第二小节就是运用了音程的扩充；谱例32是乐句紧缩的很好实例。

谱例31

《小夜曲》旋律片断

舒伯特曲



谱例32

《咱们工人有力量》片断

马 可曲



2. 对比

引进新的材料与原来的主题形成对比，其对比的幅度与音乐作品结构大小成正比。这种对比称为并置对比（见谱例33）。

3. 展衍

展衍是原来主题的衍生，新主题看似加入了新元素，但还是延续了原

谱例33

《钢琴奏鸣曲》第一乐章片断

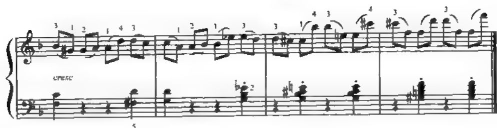
贝多芬曲
Op. 31Nr. 2

Largo Allegro

pp p cresc

Adagio Largo Allegro

sf p pp p



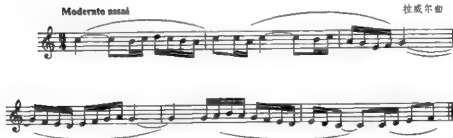
主题的音乐风格、旋法特征以及情绪特点等，或者保留了原主题的某种特定音调、特性节奏型，使得音乐在发展的同时保持了统一性。因为有新材料的加入，称之为派生对比（见谱例34、谱例35）。

4. 合头换尾、合尾换头和"鱼咬尾"

这3种主题材料的发展手法十分形象地描述了乐思在发展的过程中，始终遵循着变化中求统一的原则。

谱例34

《包菜罗舞曲》片断



谱例35

《梦 幻 曲》片断





思考与练习

1. 名词解释

起承转合原则　　动机

2. 分析舒伯特《死神与少女》中各个音乐要素的表现作用。

3. 分析沙汉昆《牧歌》旋律线、节奏型的特点。

4. 分析马克《咱们工人有力量》的节奏时值采用什么手法。

5. 分析《梁祝》主题的旋律发展手法。

6. 分析《三十里铺》主题陈述方式，以及通过哪些音乐要素的变奏来发展旋律。

第一章　单一部曲式与乐段

第一节 绪 论

经常听到有人把音乐比作是上帝的语言，可见音乐也是一种语言，它与人类日常中所使用文字语言一样，存在着一定的语言逻辑，即由一个个语言中的基本元素通过多种多样的变化将其组织在一起，便形成了能够表达一定思想的结构组成方式。正如我们文字语言中的段落是由“字”、“词”、“词组”、“句”等基本元素组织起来的结构，音乐语言则为单个“乐音”、“乐汇”、“乐节”、“乐句”等基本元素组织在一起形成音乐的段落，也就是通常所说的“乐段”。其基本特征为：能够表达一个完整的乐思，塑造一个基本的音乐形象；具有一定的音乐长度，通常情况下是由几个乐句组成，且乐句之间通过呼应对答的运动方式来完成乐思的发展；乐段结束在完全终止式上，具有明显的终止感和稳定感；主题的陈述方式多为呈示型（见谱例1-1）。

谱例1-1

《钢琴变奏曲》主题片断

Andante moderato

刘 庄曲

乐段是音乐结构中最小且最基本的结构形式。它既可以作为独立音乐作品的结构，表达一个完整的乐思，是单一主题的作品最小的曲式结构称为一段式），又可以作为更大音乐作品结构的一部分。其篇幅的大小取决于作品的速度、节拍和体裁等音乐基本要素。

第二节 乐 段

一、乐段的内部结构

在概述中已经提到音乐语言与文学语言的可比性。乐段也是由一个个基本元素组织起来的有机结构，即由“乐句”、“乐节”、“乐汇”组成。

其中乐句是组成乐段的最大的单位，也是乐段最基础的组成部分，在旋律上常有明显的停顿与呼吸，在和声上常用不稳定的终止式（半终止）与稳定的终止式（完全终止）互相呼应。

比乐句更小的组织单位为乐节，一个乐句通常可以划分成两个（或两个以上）短小片断即乐节，常为两小节左右，它以清晰的旋律曲调与节奏型上的停顿与呼吸作为划分的依据。

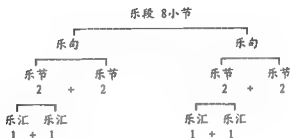
乐汇是乐段中最小的组织单位，至少含有一个强拍的音组，长度上常为一小节左右，在曲调、节奏具有鲜明的个性，同时在音乐上具有一定的间歇感。

以上是乐段中最为完整的内部结构划分，与文学作品不同的是，在实际音乐作品中有些乐段一气呵成，无法再做乐句的划分，而有些浑然一体的乐句，也就没有清晰的乐节和乐汇。这就要求具体问题具体分析，遵循由大到小的划分原则，即“乐句”—“乐节”—“乐汇”，切不可勉强划分（见谱例1-2）。

谱例1-2







一、乐段的分类

由于音乐材料发展的千变万化的复杂性，为了更加清晰地分析乐段的结构组成方式，我们将从不同的角度，依据不同的原则来对乐段进行分类：

（一）按照乐句数量划分

最为直观的划分就是按照乐句数量为依据可划分为：一句式乐段（见谱例1-3），二乐句乐段（见谱例1-4），三乐句乐段（见谱例1-5），四乐句乐段（见谱例1-6），多乐句乐段（见谱例1-7）。

谱例1-3

《第一交响曲》第三乐章片主题片断

贝多芬曲



谱例1–4

《绣 荷 包》片断



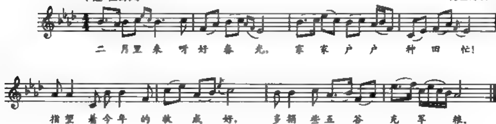
谱例1–5

《一个美国人在巴黎》片断



谱例1–6

《二 月 里 来》片断



谱例1—7

《百灵鸟》旋律片断

格林卡曲



（二）按照各乐句结构的长度划分

按照各乐句结构的长度规模可以划分为方整型乐段与非方整型乐段。方整型乐段如《二月里来》，非方整型乐段如谱例1—8、谱例1—9。

谱例1—8

《洪湖水，浪打浪》片断

张敬安、欧阳谦叔曲





谱例1—9

《想 亲 亲》片断

内蒙民歌

Moderato

你 给 她 小(郎)亲 亲 捎 上 一 句 话, 你 就 说 三 天 三 夜

没 吃 没 喝 不 说 不 道 不 言 不 语 面 黄 饥 瘦, 但 想 她 呀 亲 亲.

(三)根据乐句中主题材料及乐思发展的手法来划分

根据乐句中主题材料及乐思发展的手法来划分，可分为重复型乐段，又可以成为平行型乐段（见谱例1－10、谱例1—11）和非重复型乐段。其中非重复型乐段依据具体的发展手法来看又包括了对比型乐段、模进型乐段、引申型乐段等。

谱例1—10

《A大调钢琴奏鸣曲》第一乐章主题片断

莫扎特曲

Andante grazioso

p



谱例1-11

《威尼斯船歌》主题片断

李斯特曲

sempre dolcissimo

pp

Ted. * Ted. * Ted. *

col ped

（四）依据乐段的调性布局与和声的终止式来划分

依据乐段的调性布局与和声的终止式来划分，分为3种：

（1）乐段结束在原调上做完全终止为收拢型乐段。

（2）不以完全终止做为结束（一般以半终止为结束）的乐段为开放式乐段。

（3）结束在从属调上并做完全终止为转调乐段。

在实际音乐作品分析中应以乐句的数量分析为主要依据，再从不同的角度做补充说明。

第三节　单一部曲式

一、单一部曲式的定义

乐段既可以作为独立音乐作品的结构方式，又可以作为其他更大规模曲式结构的基本组成单位。在绪论中提到的曲式结构方式中，我们已经知道单一结构即音乐形象单一、主题材料集中、调性和声稳定、用简练的表达方式陈述整个音乐作品、终止在调式的主音或者主和弦上，这一类结构方式的作品，称为一段式（即乐段形式）。

在研究乐段的内部结构时，循环、分裂、综合是3个常用的名词，循环是指相同长度的结构单位的周期重复，如黎英海《内蒙民乐》4十4等，分裂是指后出现的结构单位比已出现的结构单位要短，如谱例1－12格拉祖诺夫《#f小调变奏曲》主题4丨3等，综合与分裂相反，是在前面等长度结构单位之后，出现了更长的结构单位，如谱例1－13朝鲜民歌《耕田谣》2十2十4、1十1－2等。这种循环、分裂、综合的手段运用，能够给作品带来许多不同的陈述方式，也是音乐语言中的表现因素之一，在分析作品、体验音乐时是应加以注意的重要方面。

谱例1－12

《#f小调变奏曲》主题片断



谱例1-13

耕田谣

朝鲜民歌

在白头山顶上，白鹤在翩翩飞翔，解放了的红山，布谷在歌唱，布谷！布谷！啊！这里就是将军分给的土地，哎嗜哇，台嗜哇，我们大家齐备起，人人耕田忙，

二、单一部曲式的其他补充结构

在单一部曲式结构中一些附加的部分，且不具备构成乐段的条件，可以通过分析音乐材料的不同陈述方式将其分为引子、乐段的补充（尾声）、扩充、减缩和连接。

其中引子和连接作为陈述方式在绪论中都已提及，在实际音乐作品分析中要重点观察其音乐材料上与主题材料间的联系及内在的逻辑关系。

乐段的补充与扩充因为都在出现在乐段结束部分，因此常常容易混淆概念。

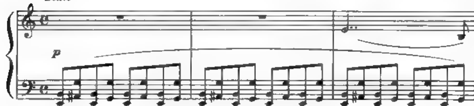
补充是在乐段形成终止之后，收束型陈述之后的一个重复终止，和声稳定，音乐材料不具有发展的动力，但是可以获得一种余音绕梁的效果（见谱例1-14）。

谱例1-14



扩充是终止之前乐段内部的扩展，常见的方式为动机的模进、反复、变奏或者通过阻碍终止使乐思做进一步的伸展，再以完全终止结束乐思。扩充打破乐句的方整性，缓解了由于主题材料集中，乐段结构反复的呆滞感，同时具有收束性与综合性（见谱例1-15）。与扩充相反的就是减缩，即乐句结构上的省略。

谱例1-15





数据加载失败，请稍后重试！

三、单一部曲式的复杂化——复乐段

复乐段是一种由两个类似于乐段的部分的复合结构，即一个乐段陈述完成之后再作一次变化陈述的结构。复乐段前后两个乐段之间的关系正如同平行（单）乐段中两个乐句关系，这两个“乐句”前半部分相同，终止不同，并根据复乐段的后乐段的终止来判断乐段是收拢性还是开放性。因此，可以说，复乐段是乐段复杂化的形式之一，在音乐作品分析时同样作为乐段来进行研究（见谱例1-16）。

谱例1-16

《F大调玛祖卡》片断

肖 邦曲

f

5

9

p

13

第四节 乐段的应用范围

乐段作为曲式单位中最小规模的结构。可以独立成为一首完整的乐曲即单一部曲式，多用于一些民歌、群众歌曲以及器乐小品等；也可作为更大规模的曲式结构中的一个组成部分，如作为二部曲式、三部曲式或其他曲式中的一部分；还可作为某一个音乐主题，如变奏曲、回旋曲、奏鸣曲的主题。另外，乐段的反复或变化反复可以构成分节歌。

第五节 实例分析

谱例1-17其作品的曲式结构图示为：



谱例1-17

《肖邦前奏曲》片断

Largo

肖 邦曲

p *espressivo*

这首e小调前奏曲带有浓厚的葬礼进行曲风格，如同抽泣般的节奏型加上沉重的半音下行进行，使得曲调显得十分悲凉哀伤。

该作品的结构是以两个平行乐句构成的乐段而形成的单一部曲式。主题材料简洁朴素，左手均匀单调地重复着柱式和弦作为伴奏，渲染了一种沉稳寂静的背景基调，这种阴暗的色调一直笼罩全曲。右手如呻吟般的主

度音程的强调，伴随着和弦中的半音下行进行，推动着悠长的旋律进行，在沉重步伐的背后隐藏着作曲家一颗极其敏感的心灵。音乐在经过第一乐句的情绪铺垫之后，在第二乐句16小节处随着音型的逐渐密集，速度的适当加快，同时伴随着力度的加强，推动着旋律走向高潮，此时的感情也一并迸发出强烈的抗议与绝望。

整个乐曲以e小调为主调，只是在乐句中间在其属调即a小调上做短暂的离调，随后马上又回到主调e小调上来，以和声不稳定的半音运动，来获得音乐色彩上的微妙变化，从而丰富音乐形象的表现力。

作曲家通过简炼的乐思陈述方式，把一个生动而又鲜明的如诉如泣的音乐形象呈现在我们眼前。无论是耐人寻味的二度音程，还是细微变化着的半音化和声，都把这种悲剧色彩刻画得淋漓尽致，深入人心从而达到了形式与内容的完美结合。



思考与练习

1. 名词解释

复乐段　　开放式乐段　　扩充

2. 分析肖邦《a小调前奏曲》Op.28No.2主题特征、音乐要素的表现作用、乐思发展的不同阶段以及具体手法。

3. 写出舒曼《你好像一朵鲜花》曲式结构图示、详细划分每个乐句内部的乐节、乐汇等结构，并做出文字分析。

4. 根据乐思陈述的“起承转合”分析里亚多夫《摇篮曲》织体和声以及乐思发展的布局。

5. 分析柴可夫斯基《六月——船歌》第一乐段（1~12）乐段结构、和声布局以及采用了何种音乐发展手法。

6. 分析贝多芬《钢琴奏鸣曲》op.13 第二乐章主题（1~17)分析乐段的结构、音乐材料之间的联系性以及该乐段采用了何种结构发展方法。

第二章 单二部曲式

第一节 概 述

单二部曲式是最为基础的对比并置结构方式，它建立在单一型结构方式的基础之上，却又不是简单地把两个不同的单一部曲式叠加而构成的，而是从不同角度、不同侧面展现一个内涵更为丰富的主题形象。因此，可以说，它是由两个相对独立、相互对比，又相互联系着的乐段，或相当于两个乐段功能的段落组成的。通常情况下，第一部分为采用呈示性陈述方式完整地表达乐思的乐段；而第二部分为乐段或相当于乐段规模的段落。在声乐作品中常常由两个部分都是乐段所组成的单二部曲式，器乐作品则多为第二部分从不稳定到稳定，同时具有相对独立与完整性的非乐段结构，主题在展开的陈述方式中引进新的主题材料，与第一部分形成对比。这就形成了一个第一部分呈示主题，第二部分发展和收束主题的单二部曲式结构。从主题材料上看第二部分是第一部分的延续和展开，从内容上看，它们又是相互联系、风格统一、主题展示得更为完整的有机组成。

单二部曲式的图式为：A B。

和单一部曲式一样，单二部曲式可以作为独立音乐作品的曲式结构，也可以作为更大曲式中的一部分。作为独立作品曲式时，第一部分可以结束在主调上。第二部分作为一个转调乐段，但是必须在结束时回归到主调上来。这种调性的收拢是单二部曲式作为独立完整曲式结构的一个重要标志之一。而用作更大曲式中的一部分时，第二部分可以在其他从属调上作完全结束。

单二部曲式，根据音乐作品内容的需要也可以带有引子及尾声。

第二节 单二部曲式的类别

单二部曲式在揭示音乐作品内涵的功能上比单一部有更多的可能性，

可以是一个主题的进一步深化，展现两个不同的侧面；也可以是两个不同的主题形象进行对比。然而，无论是从哪个角度来定义单二部曲式结构类别，第一部分的结构特点都是一样的，因此在单二部曲式结构类别的划分上，第二部分主题材料的特点就显得尤为重要，我们可以从两个不同的侧面来进行分类。

一、从主题材料的重复性来看

从主体材料的重复性来看，可分为有再现的和无再现的两种类型。主要区别就在于第二部分是否出现第一部分中的旋律片断。

（一）再现单二部曲式

带再现的单二部曲式的第二部分，由中部的对比和再现两个部分构成。其中对比的部分即为整个音乐作品中的“转”，采用分裂、展开、调性的变化等手法发展乐思，正是这种主题发展的动力性，为使得音乐达到整体的统一性，则需要一个再现部分作为“合”，因此中部发展动力的大小决定了再现部分的大小。而单二部曲式本身结构就很短小，主题的对比性也不会过于强烈，所以再现部的动力也不会很大，一般为完全重复再现第一部分的某一个乐句，称为静止再现（见谱例2-1）。

谱例2-1

长 城 谣

刘雪庵曲

万 里 长 城

4 a'

万里长，长城外面是故乡，高粱肥，

8 B: b

mf

大豆香，遍地黄金少灾殃。自从大难

mf

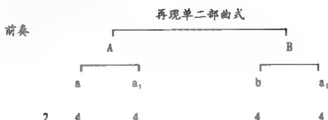
12 a'

平地起，奸淫掳掠苦难当，苦难当，

16

奔他方，骨肉流散父母丧。

其曲式结构图示为：



有时在节奏、时值、旋律上对第一部分的曲调片段稍作变化处理，这种加强了再现的动力性的变化再现，也可以称为动力再现（见谱例2-2）。

谱例2-2

B大调即兴曲

A: a Andante

舒伯特曲

a'

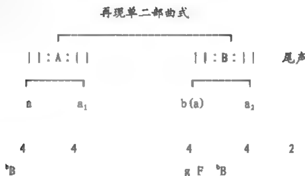
B: b (a)

mf

decresc



其曲式结构图示为：



（二）无再现二部曲式

无再现单二部曲式是指在第二部分中没有清晰地出现第一部分的旋律片断，而是以新的乐句或者是相当于乐句的片断作为收束。由于这一类的曲式结构写作，对于单二部曲式两个部分的相互联系性和音乐形象的统一性有很高的要求，因此很少用于独立完整的音乐作品中，而只是出现在更大结构中的单二部曲式里。

二、从第二部分主题材料的发展方式来看

从第二部分主题材料的发展方式来看，单二部曲式又可以分为展开性与对比性单二部曲式。

（一）带有展开性中部的单二部曲式

第二部分的中部是以第一部分的主题材料作为基础，加以展开，称为“展开性中部”，是第一部分乐思的展开与收束。这种在单一主题材料上的发展，常常被称为派生对比，其对比性较弱，而更多的是强调主题材料的发展，从而起到主题形象的一进步深化的作用。谱例2–2舒伯特《bB大调即兴曲》，中部的音乐材料就是第一部分的延续保持了基本的节奏型以及相同的伴奏织体，仅仅只是在调性布局上做一定的变化处理。

（二）带有对比中部的单二部曲式

第二部分出现新的材料与第一部分形成并置对比，称为“对比性中部”。但由于单二部曲式仍属于对比并置结构的中的最小曲式结构，因此对于其中段的对比度不做过多强调，只是在与第一部分的材料的联系上比派生性中段显得更为明显。如谱例2–1刘雪庵《长城谣》中段在力度以及情绪上都与第一部分有较为明显的对比，此外，第一部分是以强调主、属功能的，而中段的下属功能则占据着主导地位，在和声功能色彩上有明显转折性。

第三节　单二部曲式的应用

与单一部相同，单二部曲式也可以作为独立的音乐作品的曲式结构，用于声乐作品与器乐小品中。另外，也常作为分节歌的曲式结构，即分为主歌与副歌的分节歌。每节歌词中，主歌为不同的歌词而副歌重复相同的歌词。

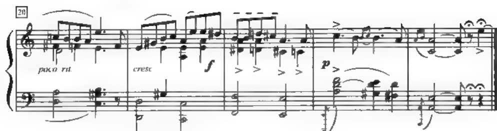
单二部曲式作为一个部分还可能出现在更大曲式结构的器乐作品中，如后面介绍的复三部曲式、变奏曲式、回旋曲式以及奏鸣曲式中。

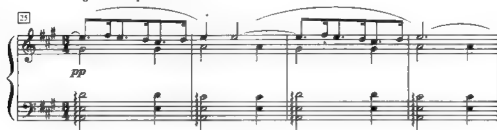
第四节　实例分析

谱例2-3

索尔维格之歌

格 里 格曲
Op. 55 No. 4


20
poco rit.
cresc.
f
p

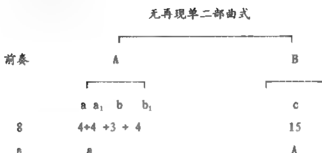

Allegretto tranquillamente
25
pp


29
pp


33
poco rit.


37
Andante
f
p

其曲式结构图示为：



这首作品是格里格为易卜生的戏剧《培尔 · 金特》而作的一首歌曲。该作品为并列对比性的单二部曲式。

作曲家把两段歌词谱写为两个乐段，即A段、B段。第一部分A段由四个乐句组成，为平行对比型乐段，以a小调为主调，为我们展现了一个忧郁感伤的音乐形象，节奏舒缓悠长，伴奏织体简洁平稳。

第二部分B段调性转为主调的同名大调即A大调上。虽然整个B段只有一个“啊”的唱词，但是无论是在调性、节奏、节拍、速度，还是伴奏织体上，都与A段形成强烈的对比。音乐显得明朗欢快，连绵起伏。

该作品通过两个乐段的对比，从不同的角度把一个怀着无比思念之情，并且焦急地等待着情人归来的少女形象刻画地入木三分。



思考与练习

1. 二段式第二部分与第一部分的对比主要体现在哪些方面?

2. 从分类依据来看，二段式可以分为几种类型?

3. 分析下列音乐作品，写出正确的曲式结构图示、调式调性，并从各个音乐要素的表现作品、乐思发展的手法等相应的作曲技法进行分析。

(1) 刘雪庵《长城谣》

(2) 勃拉姆斯《摇篮曲》

(3) 舒伯特《♭B大调即兴曲》主题Op.142No.3

(4) 舒曼《快乐的农夫》

(5) 贝多芬《钢琴奏鸣曲》op.14Nr.2第二乐章 (1~20)

(6) 格里格《孤独的流浪者》Op.43No.2

第三章　单三部曲式

第一节　概述

单三部曲式是在单二部曲式结构的基础上发展而来的，它们之间存在着许多相似之处，但其最主要的区别就在于中部与再现部结构的独立性与完整性。也就是说，中部和再现部是否是以一个相当于乐段的结构形式出现，决定了曲式结构是单二部还是单三部。因此这种由三个相对独立，且相互之间又存在着一定内在联系的乐段，或者是相当于乐段功能的段落所构成的一个有机结构称之为单三部曲式。其图示为：ABA。

顾名思义，单三部曲式是由三个部分（乐段或相当于乐段功能的段落）所组成，即分别为“第一部分—呈示部”、“中部”和“再现部”。第一部分—呈示部为是最初的基本乐思陈述部分；中部为主题展开与对比的部分；再现部则是以再次重复陈述乐思作为收束与结束乐思的部分。尽管是以三部曲式的结构形式构成，但仍是遵循着“起承转合”来完成一个完整的乐思陈述。总结单三部的结构特点为：在首尾相互呼应的两个部分之间加上一个对比段落，就形成了单三部曲式。

由于单三部曲式中第一部分与第三部分一个完整的再现呼应，使得单三部曲式在结构上显得更为平衡，实现了音乐上对于结构对称的审美要求，从而解放了中段结构发展和篇幅长短的约束，使其获得了更为广阔的发展空间。因此单三部曲式从内容上看，增加了主题的表现力，适用于表现几个不同的音乐主题形象或者是同一个主题形象的几个不同的方面，从结构特点上看，是一个更为自由灵活的曲式结构，更能适应主题发展的各种需要，为主题的充分展现提供了可能性。

单三部曲式中也有不带再现部的，即三个部分由三个独立的互不重复的且又具有一定联系的乐段有机地叠加而成，其图示为ABC。这种不带有再现部作为乐思收束的无再现单三部，容易造成主题形象的松散性，制约了中段的发展，因此较为少见，只有在一些声乐作品中由于可以通过歌词

之间的相互联系，才可看到一个第一部分是呈示性的乐段，第二部分是展开性的段落或与第一部分形成对比的另一个呈示性的乐段，第三部分则是先出现新主题，然后逐渐收束乐思的无再现单三部曲式结构。

第二节　单三部曲式的各个部分以及分类

一、单三部曲式中的第一部分—呈示部

单三部曲式与单二部曲式在第一部分的区别不是很大，主题形象都比较单一，且都以呈示性方式陈述乐思。不同之处在于，单三部曲式整体结构更为庞大，这就要求单三部曲式的呈示部在其动力性方面要强于单二部曲式，通过结构上不对称自由多变的非方整型乐段、旋律线的起伏幅度加强、节奏型上的推动力以及调性和声上的不稳定性来表现主题发展不平衡性，使得在第一部分中所呈示的主题得到更充分的发展，这就为中段和再现部的发展做好了准备，它们将以各种音乐发展的手段来力求获得音乐上的平衡和稳定。

第一部分结束多为原调或转调的完全终止做收拢型乐段的终止，较少情况下也会作为开放性乐段做转调处理。

二、单三部曲式的中段

单三部的中段主题发展手法与单二部曲式的中部大体上相近，所不同的是，单三部曲式的中段要与第一部分——呈示部的发展保持平衡就形成了一个乐段或者是相当于乐段功能的段落。因此在表现手法上摆脱了单二部对于篇幅大小的束缚，而得到充分的发展，其对比性与复杂性也就较之单二部曲式更为强烈与复杂。中段以展开性陈述方式广泛地发展乐思，通过调性的游离、和声色彩的变化以及旋律的分裂等展开性的音乐语言的陈述，造成不稳定感与呈示部形成对比，同时也为再现部的出现提供了必要条件。

按照中段与呈示部主题材料之间的联系，可以把单三部曲式的中段分

为三种基本类型，同时也作为是单三部曲式类别的基本依据。

（一）展开型中部

展开型中部也可以称为引申型中部、派生型中部或者单主题中部。它是指中部的音乐材料来源于呈示部，是对呈示部出现过的素材的展开与变化发展。这种类型的中段发展的动力性较弱，更为强调音乐材料上的集中与统一性。它与呈示部的对比就在于陈述方式上的呈示型与展开型的对比，其具体展开手法表现为：

1. *移调重复*

这种简单的调性展开，在主题材料保持不变的情况下，通过调性色彩的变化和音区位置的不同而使得同一个音调获得新鲜感，从而达到对比的效果（见谱例3－1）。

谱例3－1

《玛　祖　卡》片断

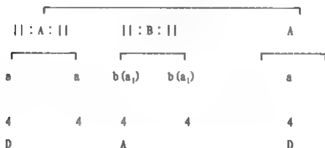
肖　邦曲

Vivace



其曲式结构图示为：

再现单三部曲式



2. 展开变奏

把第一部分主题材料中的某些具有特色的片断进行分裂展开，或在其基础上加以节奏上变化、旋律上的装饰、音程或乐句上的扩展与减缩，以及调性上的模进等手法，对原有的主题材料进行加工处理，而获取新的发展动力（见谱例3−2 ）。

谱例3-2

钢琴奏鸣曲

贝多芬曲
Op. 2 Nr. 1

Menuetto
Allegretto

p

5

f

10

p

sf

15

p

p

20

sf

pp

ff

其曲式结构图示为：

再现单三部曲式



（二）对比型中部

由于单三部曲式有一个完整的再现部与第一部分呼应，作为乐思的收束，就为中部与呈示部更为明显的对比提供了可能性。这种中部引进新的

音乐材料与呈示部形成对比，称为对比型中部（见谱例3—3）。

谱例3—3

牧童短笛

Commodo

贺绿汀曲

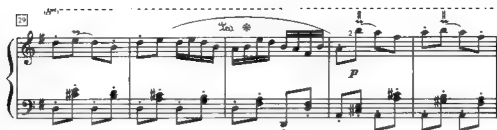
12
pp
mp
una corda
tre corde

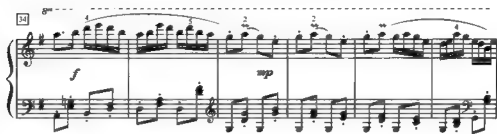
15
f

18
p
mp

21
8va
pp
rit.

Vivace
(8va)
24
mp
cresc.
simile
Ped. *
Ped. *
Ped. *


29
p


34
f
mp


40
cresc
p

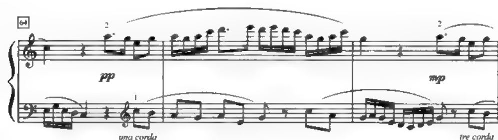

46
f
dim.


52
Tempo primo
mp
mf


55
f
p


58
f
f


61
f

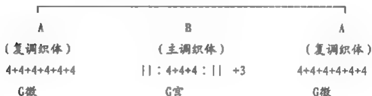

64
pp
mp
una corda
tre corda


67
f



其曲式结构图示为：

再现单三部曲式



这首作品在织体上、调性上以及节拍速度上都与前后两个部分形成鲜明的对比。

（三）综合型中部

综合型中部有时也称为合成型中部。它综合了呈示部中的主题材料和新的对比材料，这种既包含了第一部分主题材料的展开，又带来新的材料进行对比的中部，称为综合型中部。一般情况下，新的对比材料紧跟呈示部后面出现之后，再引入呈示部中的主题材料，也就是先强调对比性，再回归到主题材料上来。这就很好地实现了音乐在发展过程中对比与统一的相互结合，如格里格《阿尼特拉舞曲》。

三、单三部曲式的结束部

单三部曲式的第三部分与呈示部相比，其规模的完整性是与单二部曲式最重要的划分依据，它既是主题材料的呼应，又是乐思总结与收束，体现着音乐材料在发展过程中的一种逻辑性。同样在分析单三部的结束部时也要结合呈示部来看，通过研究分析它们之间的异同以及再现程度，可以把结束部分为严格再现、变化再现和无再现三大类。

（一）严格再现

严格再现又可以称为完全再现或静止再现。它是指结束部在再现时不做任何的变化，原封不动地精确再现呈示部。在实际乐谱中常常用反复记号标记，不再写出乐谱。这一类的再现多用于一些发展动力不强，中段对比较弱的小型作品中。

（二）变化再现

变化再现也称为动力再现。单三部曲式往往受到中段对比力度的影响，有时主题完全静止的再现不能满足乐思收束时所需要的稳定的终止感时，这就要求结束部在呈示部的基础上做一定的变化处理，通过增强再现部的动力性而获取结构上的平衡感。

具体的变化手法表现为：

（1）旋律上的装饰变奏，如贺绿汀《牧童短笛》

（2）改变调性与和声，如桑桐《草原情歌》

（3）改变音乐要素中的其他因素即力度、速度、音区、音色、伴奏音型、和声织体等，如桑桐《内蒙古民歌主题小曲七首》中的第七首

（4）结构扩充，即把呈示部地结构进一步扩大，同时把音乐推向高潮，如门德尔松《无词歌》Op.62NO.3

（5）结构减缩是呈示部结构的省略，常常起到一个“尾声”的作用，如冼星海《黄水谣》

（6）综合再现呈示部与中部材料，如瞿维《花鼓》

（7）假再现，推迟调性的再现，在应该再现时先在从属调上出现呈示部的材料，造成一个再现的假象，之后再回归到主调上重现呈示部的主题材料，如贝多芬《钢琴奏鸣曲》OP.7第二乐章中第三大部（插部）。

（三）无再现

第三部分不是再现呈示部的材料，而是以一个独立乐段的形式叠加在呈

示部与中部之后。这种多个乐段叠加在一起所构成的曲式也称之为自由体，各个乐段之间以贯穿的形式并列组合为一个统一体，如聂耳的《毕业歌》。

为了更好地衔接单三部曲式中段到再现部，在再现之前常常带有一个简短的连接，作为中段与再现部调性以及主题材料再现的一个过渡性桥梁。例如，有时通过一个主调的属和弦作为连接，有时则以一个简短的过渡句做一个转调过渡；最完整的连接则是由中段补充终止—转调过渡—属和弦做准备句三个部分构成。因此在具体的音乐作品分析中一定要注意区分，不可与再现部混淆。

第三节　单三部曲式的应用

单三部曲式由于其曲式结构自由灵活，而且具有比单二部曲式更为完整与平衡的特点，适合范围也更加广泛，可以用来表现各种不同的音乐主题与内容。

首先还是作为独立的音乐作品，它适用于许多不同的体裁，如夜曲、舞曲、浪漫曲、咏叹调、前奏曲、小夜曲、船歌以及各类标题音乐小曲；同时也可以作为更为复杂的曲式如复三部曲式、回旋曲式、奏鸣曲式、奏鸣回旋曲式等的组成部分，另外，还可以用于套曲的某一个乐章中。

第四节　实例分析

谱例3–4

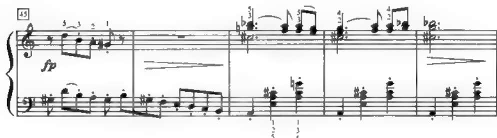
阿尼特拉舞曲

Tempo di Mazurka　　　　格里格曲

p

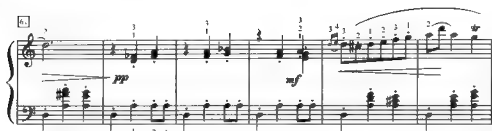

34
cresc
f
f


39
p
fp

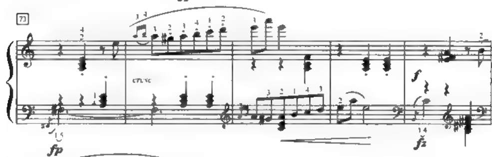

45
fp

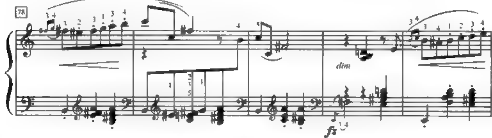

50
fp
fp

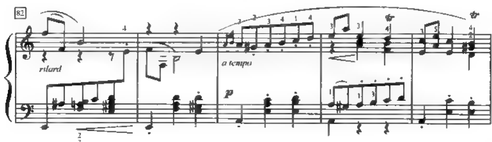

55
pp
mf


61
pp
mf


67
fp

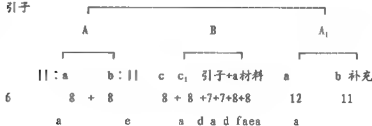

73
fp
f
fz


78
dim
fz


82
ritard
a tempo
p

其曲式结构图示为：

带有综合性中段的再现单三部曲式



这首作品也是选自格里格为易卜生的戏剧《培尔·金特》所创作的组曲之一，音乐表现了阿拉伯酋长的女儿阿尼特拉舞蹈的场景，全曲曲调具有独特的东方韵味。

乐曲为带有综合性中段的再现单三部曲式结构。由6小节带着舞蹈节奏的引子开始，第一部分以呈示性的陈述方式展开，由两个对比性的乐句构成的乐段，主调为a小调，在第二个乐句结束时转为e小调。

中段以新的对比主题开始，在四个小节之后引入了呈示部中的材料并进行分裂，随后音乐就在新对比主题与原主题材料之间以四小节为一个周期交错进行。之后两次引入引子材料，并紧跟主题材料做进一步的展开。整个第二部分在综合了新材料与呈示部的材料的基础上，通过频繁离调、材料的分裂以及模进等发展手法，在扩大了结构规模的同时，使得乐思表现更为丰富。

再现部在保持呈示部的材料的基础上，增加一个以呈示部中第二个乐句材料为原型的11个小节的补充，使得音乐获得很好的统一性，结构上做到了前后呼应，完满地收束乐思。



思考与练习

1. 三段式可以分为几种类型，其主要依据是什么？

2. 判断下列音乐作品的曲式结构，写出曲式结构图示，并分别对调式调性、音乐材料运用方式以及音乐风格特点进行详细分析。

（1）柴可夫斯基《六月——船歌》第一部分

（2）瞿维《花鼓》

（3）桑桐《草原情歌》

（4）门德尔松《第30首无词歌春之歌》op.62Nr.6

（5）贝多芬《第 钢琴奏鸣曲》Op.2No.2第二乐章第 部分（1~44）

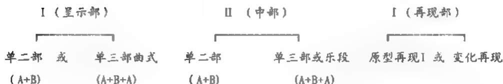
（6）秦咏诚曲、蒋国桂词《我为祖国献石油》

第四章　复三部与复二部曲式

第一节　概　述

复三部曲式是复合型对比再现的曲式结构，它起源于古组曲和大协奏曲中两首体裁相同舞曲的交替，是再现单三部曲式在内部结构上的规模扩充。在结构内容上还是由3个曲式部分组成，即呈示部分、中部和再现部分，但在3个部分中必须要求其中至少要有一个部分是大于乐段（即单二部曲式或者是单三部曲式）的曲式结构。这也是复三部曲式区别于单三部曲式的关键所在。因此，单三部曲式和复三部曲式这两种对比再现曲式结构，可以分别定义为三段式和三部式，用以更好地区分其内部结构的性质。

复三部曲式是由呈示部、中部和再现部三大部分组成，下面分别用大写罗马数字来表达三个部分（Ⅰ Ⅱ Ⅰ），以中部与对称并置于两端的呈示部和再现部之间的主题对比作为基础，其中呈示部必须是单二部或者单三部曲式构成，中部可以是单二部、单三部或者是乐段的结构，第三部分再现呈示部。其基本曲式结构图示为：



由此可见，复三部曲式中的第一部分，必须是单三部或是单二部曲式结构，这正是复三部曲式结构必备条件。中部对于曲式结构的要求则更为多样化，可以是单二部、单三部或乐段，甚至为相当于乐段功能的展开性段落。第三部分的必然再现呈示部，它承担收束主题乐思的作用，可以是完全再现，也可以在再现时对呈示部的曲式结构做适当的扩充或者减缩，

因此它也可能是由单二部、单三部或者是乐段构成。

复三部曲式较之于单三部曲式，从形式上看灵活多变，有更为丰富的不同组合方式；在结构规模上，篇幅更为庞大；从内容上看为表现更为复杂的音乐形象和主题思想提供了必要条件。

复二部和复三部一样是两个部分的并置对比，第一部分必须是由一个大于乐段的单二部或单三部曲式结构构成，其区别就是少了再现部。然而，由于复二部的对比性比单二部要强烈很多，因此在对比之后则更加需要一个循环再现作为呼应来平衡结构，所以像复二部这种只有对比，却没有循环再现来获取统一的曲式结构在实际音乐作品中很少见。因此，可以不再单独研究复二部曲式，而是通过对于复三部曲式结构的了解就可以掌握复二部曲式。

第二节　复三部曲式的第一部分

复三部曲式的第一部分即呈示部，也可以称为其首部，它承担着呈示主题乐思的作品，也是主要主题的第一次呈示，奠定了整部作品的基本风格和主要特征，是复三部曲式中最为重要的基础部分。通常为比较典型的单二部或单三部曲式，其结构规整，段落分明，有较大的发展空间，以带有展开性中部的形式较为多见。首部多为收拢性结构，结束在主调上。浪漫乐派以后，则开始出现以不完整的终止式、半终止、转调终止、侵入终止、阻碍终止等多种形式作为首部开放性结束，来加强首部与中部之间的联系，从而更好地实现音乐作品结构的贯穿性（见谱例4-1）。

谱例4-1

加沃特舞曲

Allegrtto　　　　戈塞克曲









其曲式结构图示为：

无再现单二部曲式



谱例4-2

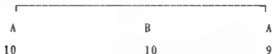
《一月——炉边》第一部分

连那宁静安逸的角落、也笼罩起夜色的晦暗，
壁炉里微微的火儿将尽、小小的蜡烛还在眨闪……

［俄］柴可夫斯基曲

Moderato semplice ma espressivo

其曲式结构图示为：



第三节　复三部曲式的中部

复三部曲式由于其曲式结构规模比单三部更庞大，因此也就更加强调中部与两端部分的对比性。这种对比最直接地表现在调式调性的对比上，以及主题材料、节奏、速度、力度、音色音区，还有和声织体上的对比。

与单三部曲式一样，也是根据中部的结构特点来划分复三部曲式的类型。

一、三声中部

三声中部（Trio），指结构稳定的中部。复三部曲式中把具有规范结构即单二部曲式、单三部曲式作为中间部分的中部称为三声中部。这称呼是从巴洛克时期沿用至今，当时欧洲17、18世纪古舞曲组曲中头尾由整个乐队大组乐器演奏，中部往往由小组乐器一般为3件管乐器作“三重奏”，这样就形成了3个声部与大组乐器演奏的对比，后来即使中部不再是3个声部的重奏，但是“三声中部”这个称呼却一直保留使用到现在，成为复三部曲式中部的一种专属名词，另外由于三声中部强调与两端部分的调性对比，因此还有“大调部Maggiore”与“小调部Minore”之分，以区别与两端部分的调性。

三声中部有其明显结构特点：曲式结构完整规范，段落间结构分明，乐句清晰，通常为单二部、单三部曲式写成。采用新的主题与首部形成并置对比，且新主题也具有呈示性，与两端部分的活跃热情急速发展的情绪形成对比，显得较为平静稳定，最后以收拢性的完全终止式结束（见谱例4–3）。

谱例4–3

《钢琴奏鸣曲》第三乐章三声中部

贝多芬曲
Op. 7

Minore

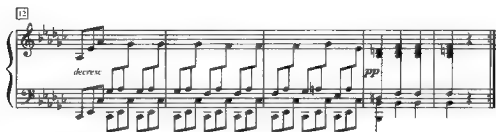
pp

sfp

4

sfp


8
p


12
decresc
pp


16
p
ffp


21
ffp


25
f

29 *p* *ffp*

33 *ffp*

37 *sf* *sf*

41 *ff* *pp*

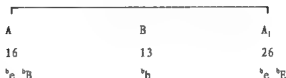
45

49 *ppp*

Allegro D.C

其曲式结构图示为：

再现单三部曲式



二、插部

插部，指结构不稳定中部。插部同样作为复三部曲式的中部，与三声中部一样，都是与两端部分形成对比的结构，但是在结构特征上却有着非常明显的不同，可以通过下面的表格从几个不同的方面来具体看。

表4-1 三声中部与插部的区别

	三声中部	插部
从陈述方式上看	呈示性	展开性
从结构特点上看	结构完整规范、段落分明、乐句清晰、独立性强	结构不完整、不独立、不明朗不构成单二部、单三部或乐段等完整的结构
从主题材料上看	与首部并置对比，采用新的材料	既有新材料的引进，也有首部主题材料的分裂与展开
从调式调性上看	调式调性稳定，强调与两端部分的色彩对比	调性不稳定、频繁地转调，造成动荡不安的紧张感
从两端部分对比	动—静—动	静—动—静
从适用的体裁看	舞蹈性、世态风俗性作品如奏鸣曲套曲中的小步舞曲、诙谑曲	具有戏剧性、哲理性的抒情慢板音乐作品，如奏鸣曲套曲中的慢板乐章、标题音乐小品

谱例4—4

《一月——炉边》插部

〔俄〕柴可夫斯基曲

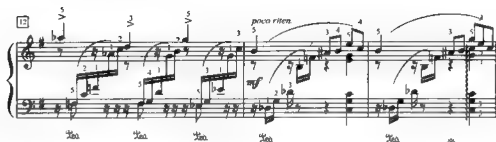
Meno mosso

leggierissimo

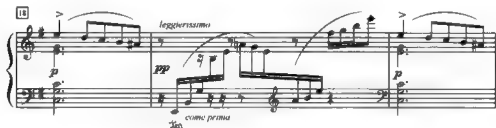
mplto esprese.

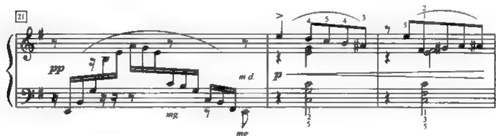
mg.

espr


poco riten.
mf


poco rit
morendo


leggierissimo
p
pp
come prima

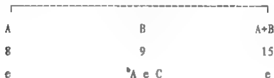

pp
m.d.
mg
p


poco string
mf



其曲式结构图示为：

带三部性质的插部



三、合成性中部

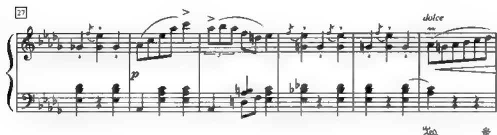
合成性中部指中部由两个以上独立的部分组合而成。由两个或几个部分组成的复三部曲式的中部，把以上二声中部和插部两种中部的特点结合在一起，既有结构稳定，又有新的主题呈示的部分，也是首部主题的展开与分裂，各个部分相互独立，同时又相互保持着对比的关系，这样的中部称为合成性中部（见谱例4–5）。

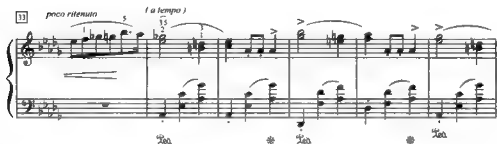
谱例4—5

《辉煌的大圆舞曲》中部

肖 邦曲
Op.18


22
f
p
f


27
p
dolce


33
poco ritenuto
(a tempo)


39


44

con anima

(*p*)










dolce

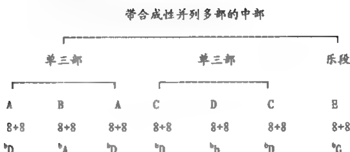





ff


p
cresc

曲式结构图示为：



第四节 复三部曲式的再现部

和单三部曲式一样，复三部曲式的再现部也分为静止再现和动力再现。静止再现由于是完全重复第一部分的内容，所以中部的结束常常以“Da Capo”缩写为D.C（从开始处反复）为标记，到第一部分的结束“Fine”作为全曲的终止。这一类的再现在带三声中部的复三部曲式中较为常见。而动力性的变化再现部则以戏剧性较强的带插部的复三部曲式较为典型。其中包括了紧缩再现、扩展再现、装饰性再现、综合性再现等，在单三部曲式中已经详细介绍过，这里就不再一一列举。

第五节 复三部曲式中的附属部分

引子、尾声和连接部是曲式结构中最为主要的几个附属部分，它们可以在各种曲式结构中作为附加的部分出现。但由于复三部曲式规模和篇幅的庞大，音乐内容更为丰富，主题之间的对比更为强烈，因此，复三部曲式带有引子、连接部和尾声等附属部分较为常见。

特别是尾声，几乎成为复三部曲式的重要特征，它起着综合概括全曲的重要作用，可以是重点对某一个乐思的点题，也可以是对各个部分各种材料做再次的一一呈现。音乐材料的分裂、重复，和声调性趋于稳定，收束性的陈述都为尾声的常见表现手法，使音乐在经过了强烈的对比与积极的发展之后，具有更加稳定的终止感，同时在结构上也获得了更好的平衡。

第六节 实例分析

谱例4-6

《钢琴奏鸣曲》第二乐章

贝多芬曲
Op.7

Largo, con gran espressione

6

tenuto

11

15



数据加载失败，请稍后重试！

35

sf f sf f pp

39

p sf pp

tenute

ten. pp
pp

43

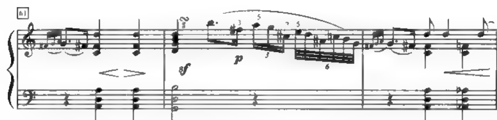
sf sf sf sf sf sf

47

f > p

pp
te nu te

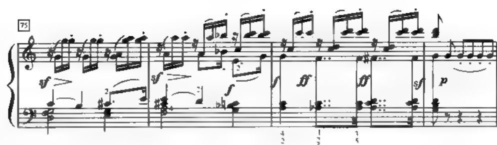

56
tenute
sf
rinf

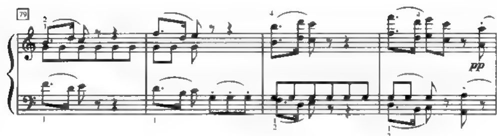

61
sf
p

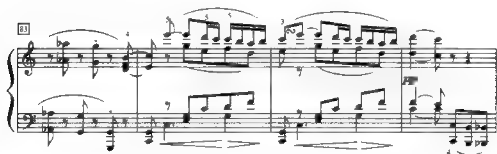

64
sfp
f


67
rinf
sf
sf
pp
ff


71
ff
pp
f
p

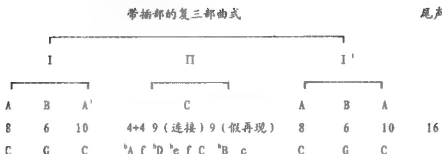

75
sf
f
ff
ff
sf
p


79
pp


83
pp


87
pp
ffp
pp
ffp

其曲式结构图示为：



这是一首带有插部的复三部曲式，该作品具有深刻的哲思性主题，反映了18世纪先进的知识分子对于未来生活的美好憧憬。

第一部分为再现单三部，第一段A部分由一个乐句一气呵成构成乐段，中间部分B段材料对比强烈，调性也转为主调的属调上即G大调，只是在节奏型上保持了主题中最具有特色的附点节奏音型，使得音乐材料有着一定的内在联系，乐段结束在G为根音的大小七和弦上，正好是主调C大调的属和弦，为再现做好准备。第三部分是A段的变化再现，主题材料采用模进的手法扩充乐句的长度，同时伴随着富有张力的力度频繁变化，有着极为强烈的展开趋势，推动着音乐向前发展，为下面的插部做好了情绪上的铺垫。

第二部分具有十分典型的插部特性，整个插部以一个富有歌唱性的乐句作为插部的主题，在主调C大调的远关系调b_A大调上进行展开。新的音乐主题材料在不断的模进和频繁的离调中发展，但并未形成明确的完整曲式结构。在插部的后半部分，有新的动机作为连接部分出现，即主调C大调的属音与重属导音的交替进行，仿佛是在为再现做准备，连接部分结束在F为根音的大小七和弦上，沉思般的主题材料在高音区的b_B大调上再现，即“假再现”，与第一部分的主题相比显得更为明亮而充满希望。

第三部分采用了加花变奏的手法变化再现主题，结构上仍然保持了第一部分的原样，是典型的装饰性变化再现。

尾声是整个作品的精髓所在，它以材料的来源不同作为结构布局的主要依据，把尾声分为三个部分：首先为隐藏在左手上方声部中的插部材料的再现；接下来是第一部分呈示部材料带有展开性质的再现；最后仍然是在呈示部的材料上收束全曲，十几个小节的尾声集中地再现展现了该作品

的不同主题材料，浓缩了整个音乐作品的最具特色的音乐语言，音乐材料之间保持着近乎完美的统一性。



思考与练习

1. 三部性原则是什么?

2. 音乐作品中附属部分的作用?

3. 名词解释"三声中部"。

4. 分析下列音乐作品，正确判断出曲式结构，写出结构曲式，标出调式调性，并对相应的作曲技法做精炼准确地分析。

（1）贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.28第二乐章

（2）贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.2之1第三乐章

（3）贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.7第三乐章

（4）柴可夫斯基四季之《六月——船歌》、《八月——收获》、《十一月——在马车上》

（5）肖邦《降E大调华丽大圆舞曲》Op.18

（6）肖邦《c小调夜曲》Op.48No.1

（7）里姆斯基-科萨科夫《印度客人之歌》选自歌剧《萨特科》

第五章　回旋曲式

第一节　概　述

某个主题（也称为“主部”或者“迭句”）3次以上间隔出现，中间插入若干个互不相同的并与之形成对比的部分（称为“插部”)这种曲式结构，称为回旋曲式。其曲式结构图示为：

A + B + A + C + A ……A
主部　第一插部　主部　第二插部　主部

可见回旋曲式是一种至少由5个部分组成的循环曲式，主部必须要间隔重现至少3次，这也是区别三段式、三部式的最基本要求。另外，这里所说的插部作为回旋曲式中间插入部分的一个代名词，与复三部曲式中的插部具有完全不同的内涵要求。因此它也不具有复三部曲式中插部的特点，曲式结构上可以是乐段或者是相当于乐段功能的展开段落，可以是规整的单二部、单三部曲式。

第二节　回旋曲式的起源

回旋曲式起源于欧洲古代民间的轮舞歌曲。其中由分节歌中主歌与副歌反复交替出现，领唱的歌词内容或者旋律，每次都会稍作变化，而副歌则是固定不变的。另外，在古代的法国流传着一种叫做“回旋诗”的诗歌形式，与回旋曲式也有着极为相似之处。这种周而复始的循环结构，在被引用到器乐作品当中后，得到了更为广泛的流传，不仅具有一种曲式结构的意义，而且作为独立结构形式被应用。同时还具有体裁性质的意义，用于表现民俗性歌舞和各种不同场面交织的音乐作品中。

在实际音乐作品中的大多数情况下，回旋曲都是用回旋曲式写成，但是曲式结构与体裁属于完全不同的两个范畴。也就是说，结构为回旋曲式

的音乐作品，并不一定是表现歌舞、风俗场面内容的回旋曲体裁；反之，称之为回旋曲体裁的乐曲，也可以不采用回旋曲式结构写成。这就需要具体问题具体分析，切不可混为一谈。

第三节　回旋曲式的分类

一、按照历史发展的不同阶段给回旋曲式结构特征来划分

其可以分为：

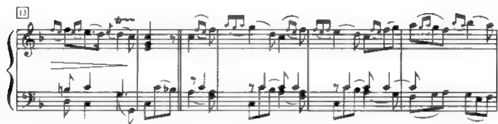
（一）古回旋曲式

古回旋曲式盛行于17世纪，被广泛地应用于古钢琴音乐作品中，如加沃特、小步舞曲、吉格等。其主要特点表现为：主部与插部的数量较多，各个部分规模短小，均为收拢性乐段；主部与插部对比度不大，插部作为主部的主题展开，只在调性上做对比，如主部在主调上，各个插部在近关系调形成“主—下属—属—主”的功能序进；音乐风格舞曲形式为主（见谱例5–1）。

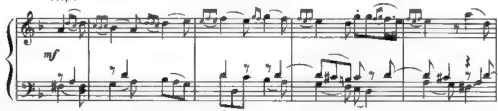
谱例5–1




1ST Couplet
mf

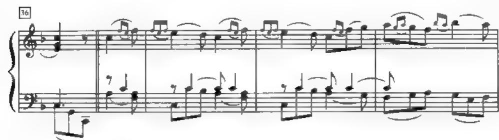

13

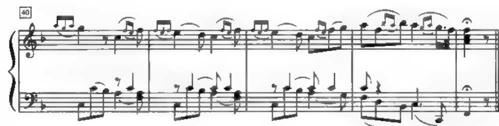

18


2d Couplet
mf

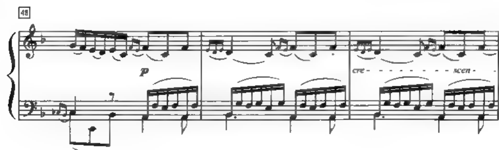

27
p


31


36


40

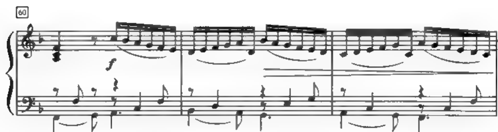

3ᵉ Couplet
mf

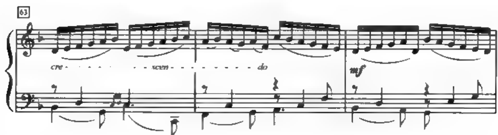

48
p
cre - - - - - - - - - - scen - -


51
do
mf


54


57


60
f


63
cre - - - - - - scen - - - - - - - do
mf

曲式结构图示：

古回旋曲式

A（乐段）	B（乐段）	A_1	C（乐段）	连接	A_2	D（乐段）	A_3
4+4	2+4	4+4	4+4	6	4+4	8+8+8	4+4
F	C	F	d	F(V)	F	F	F

（二）古典回旋曲式

古典回旋曲式流行于18世纪古典主义时期，多为世态风俗性的主题，用于奏鸣曲套曲的终曲，或作为独立作品。在维也纳古典主义时期作曲家的创作中，逐渐成形了一种更为完善、更为成熟的回旋曲式结构：减少了主部与插部的数量（ABACA）；扩展了主部与插部内部的结构规模（单

二部、单三部曲式结构），增强了主部与插部之间的对比度。此外，带有以主部或插部材料为基础的尾声成为古典回旋曲式的一个重要标志（见谱例5-2）。

谱例5-2

《钢琴奏鸣曲》第二乐章

贝多芬曲
Op. 49 No. 2

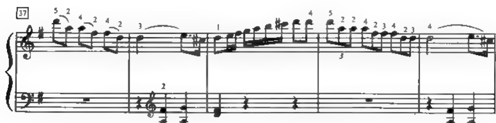
Tempo di Menuetto


20


25


29


33


37

42

pp

47

52

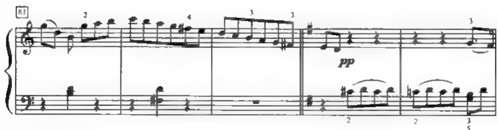
57

62


68


73


78

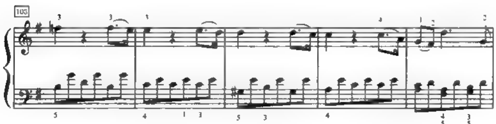

83
pp


88

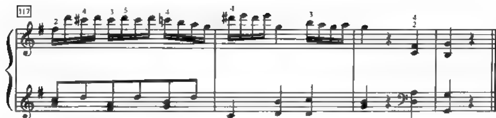

93


98


103

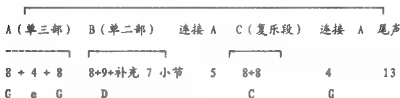

108


113



其曲式结构图示：

古典回旋曲式



（三）浪漫乐派之后的回旋曲式

浪漫乐派之后的回旋曲式朝着组曲的方向迈去，无论从结构、对比度、音乐形象上都做了较大的变化。追求多样化、个性化、新颖化成为当时回旋曲式的最大特点。如肖邦《^{b}A大调圆舞曲》Op.34Nr.1、舒曼《维也纳狂欢节》第一首Op.26No.1，与其他曲式结构相结合的回旋曲，如韦伯《邀舞》，以及带有组曲性质的、各部分更为自由且相互之间的连贯性更为加强的、多个相对独立的小曲所组成的回旋曲，如穆索尔斯基《图画展览会》。

二、从主部与插部的曲式结构规模上来划分

回旋曲式又可以分为：①单式回旋曲式，主部与插部为乐段的古回旋曲式，也可以看做为单式回旋曲式；②复式回旋曲式，主部与副部有一个部分是大于乐段的，也就是为单二部、单三部曲式，同样，古典回旋曲式也是复式回旋曲式。

三、根据插部主题材料的来源划分

回旋曲式又可以看作为：①展开性插部的回旋曲式（也成为单主题的

回旋曲式）：插部是主部的展开，与主部形成派生对比；②对比型插部的回旋曲式，插部采用新的材料与主部并置对比。

四、从主部与插部呈示的次序上来看

通常我们看到的大多数回旋曲都是主部开始，而在实际音乐创作中，还存在着一种回旋曲式的变体形式即插部提前的回旋曲式，如莫扎特《A大调钢琴奏鸣曲》中的《土耳其进行曲》就是这一类型的典型代表（见谱例5－3）。

谱例5－3

《A大调钢琴奏鸣曲》第三乐章

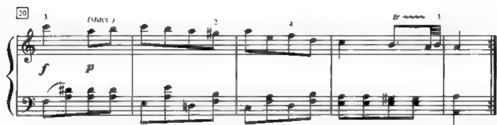
《土耳其进行曲》

莫扎特曲
K. 331

Allegretto 土耳其风格

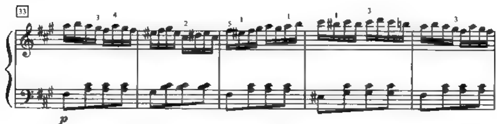
(stacc.)

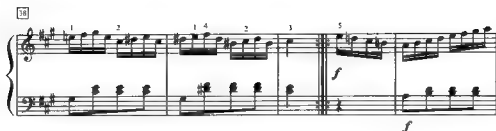



(Stacc.)
f
p
tr

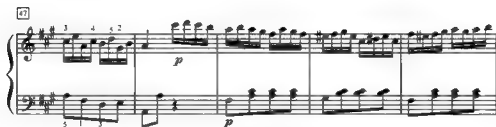

f


p


p


38
f
f

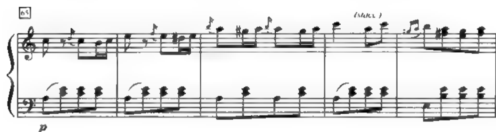

42


47
p
p


52


57
f
f


61
p

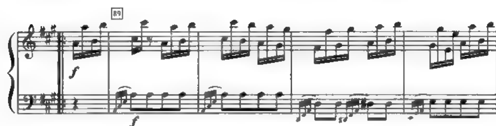

65
p


70

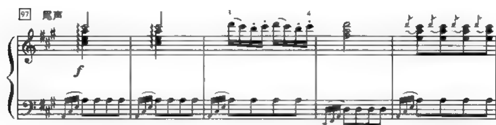

74


79


84
(stacc.)
f
p
tr

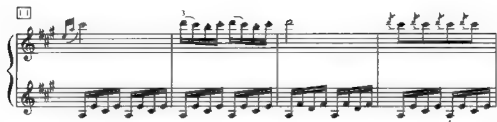

89
f
f


93
1
2


97
尾声
f


102


107
p




115
f


119


124

其曲式结构图示：

插部提前的回旋曲式

插部B（单三部）	主部A（乐段）	插部C（单三部）	主部A	插部B（单三部）	主部A	尾声
8 + 8 + 8	8	8 + 8 + 8	8	8 + 8 + 8	8	31
a	A	A #f	A	a	A	

回旋曲式的发展受历史因素的影响最为突出，不同时期的回旋曲式基本上也涵盖了其他几种不同的分类形式，因此在实际作品分析中，以历史时期的不同阶段为主要依据来对回旋曲式进行分类，其他分类的方式作为补充和参考。

第四节　实例分析

谱例5—4

《钢琴奏鸣曲》第三乐章

贝多芬曲
Op. 14 No. 2

Scherzo
Allegro assai

12

cresc.

sf p

18

f

24

p f p

30

f p f

36

p pp

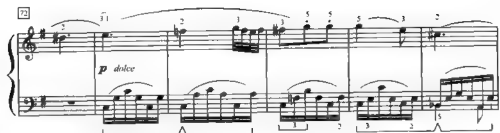

42
p

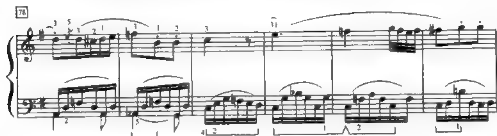

48
sf
p


54
cresc
sf
p

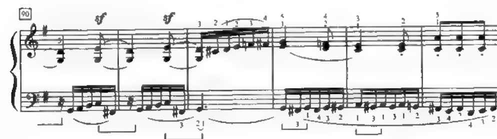

60
p


66
p
sf
sf
cresc
decresc

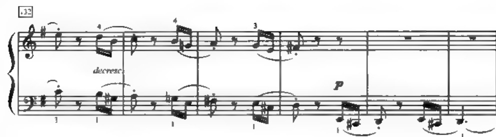

72
p dolce


78


84
sf


90
sf
sf

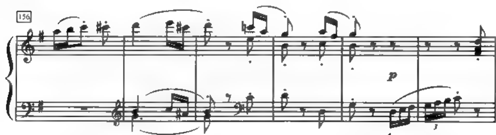

96
sf
sf
sf
sf
sf
sf


132
decresc.
p

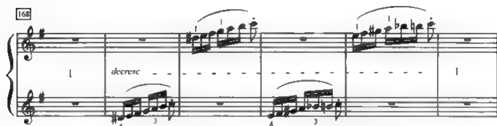

138
p

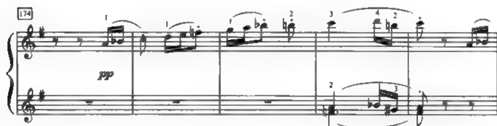

144
sf
p


150
cresc
sf
p


156
p


162
cresc.
sf
sf


168
decresc.


174
pp


179
pp
cresc


etc simile


185
p
cresc

190

195

sf sf sf sf

200

sf

p

cresc

206

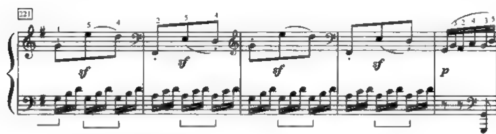
ff

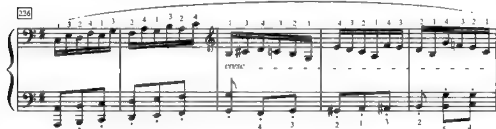
p

211

cresc


216
sf


221
sf
sf
sf
sf
p


226
cresc.


231
ff
p


236
p
sf
(p)
(pp)

其曲式结构图示：

古典回旋曲式

A（单三部）	B（乐段）	A	连接	C（单三部）	假再现	A	连接	尾声
8 + 8 + 6	8	22	8	16 + 20 + 16	14	22	29	65
G (V$_7$)	C	G	C	C	C	G	G	G

这是一首十分典型的古典回旋曲式，乐曲具有谐谑曲的特征性质。在主部音阶式的上行进行短小的动机，使主题显得既灵巧又活泼。第一插部进一步地深化了这一主题，性格在明显的对位中，力度逐渐加强，使音

乐变得更为热烈激动。主部为原型再现。但是在第二插部进入之前，加上了一个简短的连接，从而削弱了第二插部的对比性。第三插部较之第一插部，与主部的对比性更为强烈，音乐具有十分明显的抒情性。在主部第三次再现之前，作曲家在主调G大调的下属调C大调上运用了一个“假再现”，与主部的第三次再现形成了一个调性色彩上的对比。在主部第三次再现之后，音乐经过了一个由29个小节构成的较长连接，通过这个连接部，使主部的主题材料获得了更为充分的展开与发展，并且把整个作品推向高潮，即一个庞大的尾声。



思考与练习

1. 分析海顿《吉普赛回旋曲》。
2. 分析达·坎《杜鹃》。
3. 分析肖邦《玛祖卡》Op.7No.1。
4. 分析贝多芬《苏格兰舞曲》。
5. 分析贝多芬《第七钢琴奏鸣曲》Op.10No.3第四乐章。
6. 欣赏穆索尔斯基《图画展览会》。
7. 欣赏门德尔松《随想回旋曲》Op.14。

第六章 变奏曲

第一节 概 述

在变奏的原则下，以某一个能够体现基本乐思的主题作为基础陈述，继而将其做若干次变化反复，而构成的曲式结构称之为变奏曲式。变奏曲中初次呈示的部分称为主题，之后的若干次变奏则依次称为变奏一、变奏二、变奏三……其曲式结构图示为：A + A1 + A2 + A3 ……

变奏曲的主题一般要个性鲜明，简短清晰，悦耳动听，能给人深刻明确的第一印象；另外变奏曲主题，必须要具备完整性，通常为乐段或单二部结构，这是由于单三部曲式结构不便于在各个变奏中延续，很容易给人造成臃肿重叠的感觉。由此可见，变奏曲相当于一个套曲，是由一个个完整的小曲所构成，通过对主题材料进行各种不同的变化处理，从各个不同的侧面不断地进一步深化主题音乐形象。

变奏作为音乐发展中非常重要的也是最为常见的一种手法，可以在各种曲式结构和音乐体裁当中使用。但是要把变奏这一发展手法发展为一种曲式结构，就必须遵循曲式结构当中的基本原理，那就是在一个总的结构框架下，按照一定的结构布局，从而反映出音乐作品内在的逻辑性、阶段性和层次性。换句话说，变奏曲不是简简单单地、采用变奏的手法将一个主题做若干次随意的变奏处理，就可以称之为变奏曲式，而是必须有一个宏观上的整体曲式构思。此外，变奏曲是由变奏作为音乐发展的基本原则，同时也不排除其他发展手法的渗透，也就是说，变奏是变奏曲中主要的发展手段，而不是唯一发展手段。

第二节 变奏曲式的分类

变奏曲式和回旋曲式一样，受到不同历史时期音乐风格的影响，作品中所使用的变奏方式有所不用，大致可以分为：

一、复调性变奏

复调性变奏也称固定低音变奏。这种最早源于16世纪意大利古老的舞曲，在17、18世纪得到广泛流行，以一个固定不变的低音为基础贯穿全曲，采用复调织体变奏为原则，利用上方声部力度的加强、旋律的复杂化、音区的扩展、速度的加快等手法来发展音乐，常常在如恰空、帕萨卡里亚等舞蹈体裁中使用的变奏方式称为复调性变奏。如阿连斯基《固定低音》Op.5NO.5（见谱例6-1）。

谱例6-1

Basso ostinato

A.ARENSKY Op.5,No.5

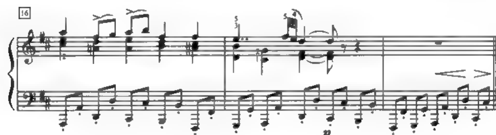
Andante sostenuto

ff *p* Tranquillo simile

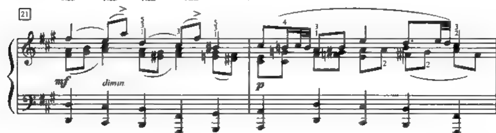
cresc *p* ad lib.


10


13
f

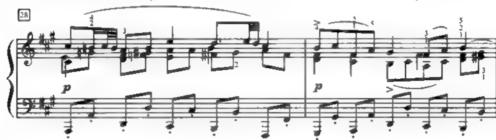

16
p


19
p
cresc.
simile

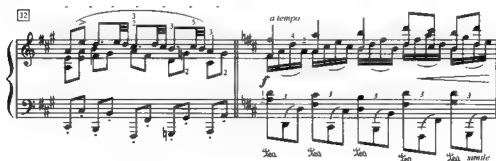

21
mf
dimin.
p


p
Ped. ad lib


cresc
mf
dimin.

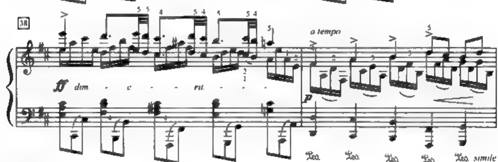

p
p

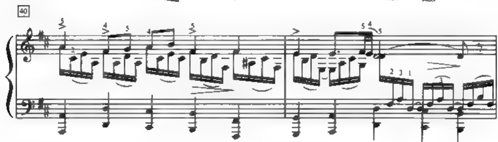

rit

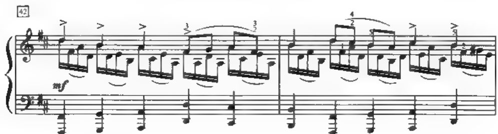

a tempo
f
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. simile


34


36
f

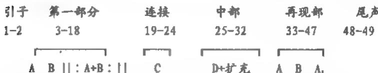

38
ff dim. e rit.
a tempo
p
simile


40


42
mf

作曲家将复三部曲式与复调变奏相互结合的结构布局，创作了以一个固定低音为和声基础而贯穿全曲的音乐作品。

曲式结构图示为：



随着这一种固定低音变奏的不断发展，其固定不变的声部已经不再仅仅局限于低音声部，而逐渐形成了一种以某一个特定曲调为基础，其他声部在和声、织体、音色和配器等方面进行变奏的成为固定旋律变奏。如桑桐改编的民歌《嘎达梅林》（见谱例6－2），以及拉威尔《波莱罗舞曲》

等，都是以这种变奏的形式写成。

分析这一类的变奏曲，需要特别注意固定旋律的主题构思与和声布局，分析它是如何巧妙地把这一曲调不间断地贯穿全曲；整个作品在怎样的一个具有逻辑性的整体框架下，又是如何保持其旋律发展的新鲜感与推动力。这些都是在分析复调性变奏中必须要重点去关注的（见谱例6–2）。

谱例6–2

嘎林梅林

桑桐改编

内蒙古民歌

9

飞。 要说起又是 嘎这梅林 为了蒙古

13

人 民的土 地。

（间奏）

16

20

p sotto voce

北 方 飞 来 的 大 鸿 雁 啊， 不 落 长 江 不 呀 不 起

pp una corda

24

mf

飞， 要 说 违 反 是 嘎 达 梅 林 为 了 蒙 古

mf

p

28

rit.

a tempo

人 民 的 土 地。

rit.

f a tempo

（间奏）

32

35

f più mosso

天 上 的 鸿 雁 从 北 往 南 飞，

più mosso

sfz

f con forza

38

fff *ffff*

为 了 追 求 太 阳 的 温 暖。

fff

41

造 反 起 义 是 嘎 达 梅 林 为 了 蒙 古

ffff



二、严格变奏

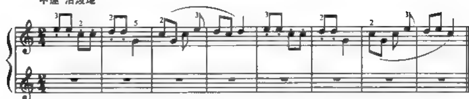
18世纪以后，进入到古典主义时期，随着主调风格音乐的不断发展，那种在保持主题的整体风格、基本结构、和声布局不变的基础上，通过旋律、和声、节奏、伴奏织体等音乐要素的变化，对主题进行各种装饰性的变奏称为严格变奏，而这种严格变奏的变奏形式逐渐替代了复调性变奏的主导地位。而所谓严格性变奏的"严格"就体现在保持主题的结构、和声以及调性上的严格不变的原则，对主题其他要素进行装饰性变化，因此又可以称为是装饰性变奏。

由于这类的变奏是对主题进行各种装饰处理，因此对其主题的分析显得尤为重要，首先就是要对主题的结构规模、风格特点、基本基调、和声布局等方面做深人分析；之后是分析各个变奏中所采用的各种不同的变奏手法以及取得的各种不同的装饰效果，最后，把一些相互有关联的变奏部分进行组合，或由慢到快、或由弱到强、或由简到繁等，遵循变奏曲式的层次性和逻辑性要求，来分析整个变奏曲的整体结构布局。一般情况下，作曲家们是按照几个变奏为一个层次做整体的三部性的曲式结构布局。如莫扎特《A大调奏鸣曲》K331、贝多芬《第十二首钢琴奏鸣曲》Op.26第一乐章（见谱例6–3）。

谱例6-3

乒乓变奏曲

主题



变奏一





变奏二

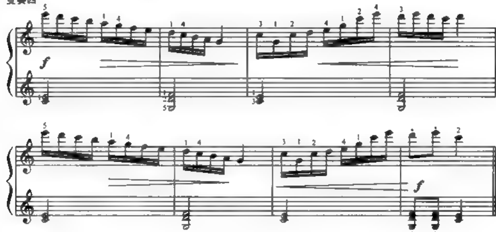




变奏三

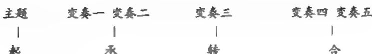


变奏四



变奏五





三、自由变奏

随着19世纪浪漫乐派的到来，作曲家们在音乐创作上面越来越强调自由化与个性化，变奏曲也正是在这个时期发生着巨大的变化。自由变奏打破原有的结构框架，有时仅仅是对主题中的某一个音调进行自由发挥。在变奏的手法上也显得更为多样化与个性化，主要体现在引进主题以外新的材料，与主题进行对比，在不脱离变奏的原则下，可以对主题的性格做各种变化处理，如歌唱性到舞蹈性的主题性格，或者从抒情性到戏剧性的变化。此外，对于旋律、节奏、和声、织体、速度、结构等各个方面都有更大程度上的自由变化发展，所以被形象地称为自由变奏。

这一类的变奏曲，作曲家们注重的不仅仅是如何根据主题进行自由创作，构思更为丰富的变奏形式，而更多的是考虑整体布局以及各个段落之间的对比性。另外，在自由变奏中最为重要的是，如何把这一系列具有强烈对比的、个性化自由发挥的变奏部分按某一种共同遵循的线索统一起来，这也是在分析该类变奏曲式最需要重视的，如刘庄《钢琴主题变奏曲》。

第三节　变奏曲的应用范围

由于变奏曲式无论是在结构形式，还是在段落次数，以及篇幅长度上，都具有相当灵活的可变性，各个变奏部分也可以结合运用不同的体裁和风格，这样就可以让作曲家们更为自由地发挥，同时更好地从各个侧面去充分展示主题，表现各种更为复杂的内容和感情，因此变奏曲式深受作曲家的偏爱。

它可以作为独立的乐曲形式，用在变奏曲体裁如《恰空》、《变奏曲》等；也可以用于其他体裁的音乐作品中，如《叙事曲》、《练习曲》等；还可作为套曲的一部分，用于交响曲、奏鸣曲套曲、协奏曲、组曲中的某一乐章，或某一部分。声乐作品也有变奏曲式写成的歌曲、咏叹调、合唱等，特别是固定旋律变奏曲在声乐作品十分常见。

第四节 实例分析

谱例6—4

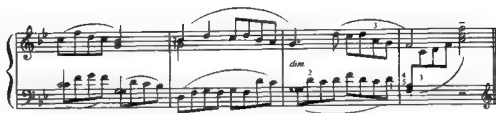
变 奏 曲

主题 Andante moderato

刘 庄曲

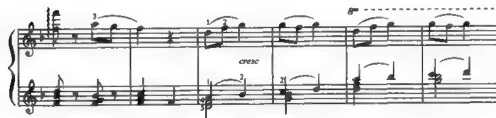
变奏一

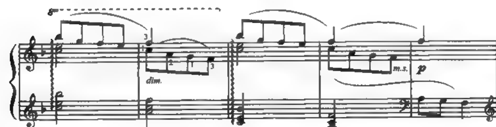
più mosso



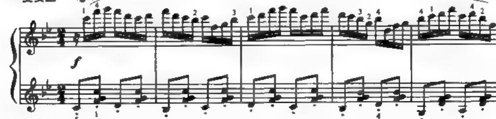
变奏二







变奏三 Allegro



p

f

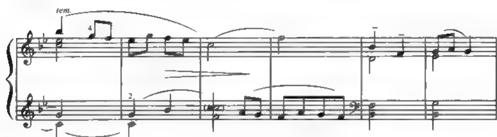
rit

变奏四

Andante moderato

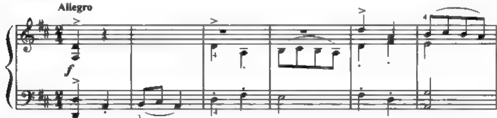
mp





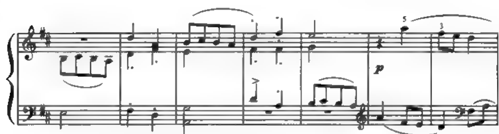


变奏五






f
mf
cresc


p


mp


cresc.
f accel.
rit.
ff

变奏六

Moderato agitato

ff

rit

a tempo

mf

p

dim.

pp

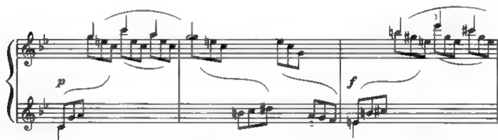
变奏七

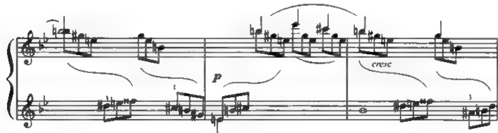
Allegro vivace

f p mp




f


p
f


p
cresc


f

变奏八

Moderato

mf

mf p mf

p

mf

mf.

rit.

结尾 **Andante tranquillo**

p

piu agitato

pp

rit

pp

这首作品以山东民歌《沂蒙山小调》的旋律作为主题材料，采用自由变奏的手法创作而成。全曲共由1个主题、9个变奏（其中第九变奏为尾声）所组成，并且按照“起承转合”4个部分的结构布局来规划全曲，即主题—变奏三为“起”第一部分；变奏四—变奏六为“承”第二部分；变奏七单独为“转”第三部分；变奏八—变奏九为“合”第四部分。

第一部分：主题—变奏三。主题是根据民歌的音调作为素材，节奏规整，材料简洁，手法纯朴，旋律富有歌唱性，朗朗上口，使人印象深刻，记忆犹新。在随后的3个变奏中，其曲式结构、旋律密度、节奏律动以及速度安排上都呈现出递增式发展趋势。主题：为四个乐句的方整型乐段所构成，朴实简洁；变奏一：单二部曲式结构，速度要求为稍快，加以左手的分解和弦型的八分音符伴奏音型，增加了音乐的流动性；变奏二：同样为单二部曲式结构，和弦简洁，伴奏干净利落，整体速度由主题的“Andante Moderato”即行板，加快为“Allegretto”即小快板；变奏三：为单三部曲式结构，主题在半十六分的音型节奏中展开加花变奏，速度再次加快为“Allegro”快板，左手跳音型的伴奏，使得音乐显得更为跳动活泼。

第二部分：变奏四—变奏六。变奏四和变奏五都采用了复调的手法，对主题进行模进、倒影等变奏，且速度放慢回到最初的行板上来，因此与前面的变奏有一定的对比，变奏六回到主调织体，在八度加厚的主题旋律下配上左手大琶音型的伴奏，大大渲染了激动的情绪，把全曲推向一个高潮。这3个变奏之间通过结构的扩充、侵入式终止，造成一种结构重叠的现象，从而形成了这种一气呵成的变奏组的结构。

第三部分：变奏七。无论是在调性布局还是变奏手法上，变奏七都独树一帜、与众不同，显得格外醒目与特殊。动机式的展开，托卡塔般的炫技性，使得整个音乐形象、情绪性格与前面形成十分强烈的对比。

第四部分：变奏八—变奏九。经过了变奏七的展开与发展，主题旋律在变奏八中回归到原来的特性中来，慢慢呈现出最初的轮廓，使主题在稍加变化的基础上若隐若现。紧接的变奏九，作为全曲的尾声起到收束乐思的作用，同时也是音乐作品真正的再现部分。

从几个变奏组的音乐内容上来看，这首变奏曲式遵循着三部曲式的结构特征写成，即第一部为呈示部，第二、第三部分别为派生对比与并置对比的两个对比中部，第四部分为再现部。由此可见，一首成功的变奏曲，并非是简单地采用变奏手法写成即可称之为变奏曲式，而必须是经过作曲

家缜密严谨的结构布局之后，按照一定的结构原则，步步深入地展开及发展主题而成的，是具有完整的结构特征的音乐作品。



思考与练习

1. 名词解释：

帕萨卡利亚　　固定低音变奏　　严格变奏

2. 分析下列曲子的每一个变奏手法以及音乐效果，区别不同的变奏类型，给每个变奏分组并做整体上的结构布局分析。

（1）巴赫《c小调帕萨卡里亚》

（2）海顿《f小调变奏曲》

（3）莫扎特《A大调奏鸣曲》K331

（4）舒伯特《即兴曲》Op.142No.3

第七章　奏鸣曲式

第一节　概　述

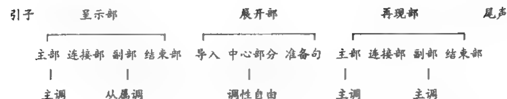
奏鸣曲式是一种建立在两个不同的主题或者主题组的并置对比，以及在不同的调性上进行呈示与展开的更为复杂的大型器乐曲式结构，适合表现戏剧性、哲理性以及心理体验性的内容和交响性构思的结构。现在我们所看到的成熟的奏鸣曲式，是经过了几个时代的作曲家长期的创作实践，在18世纪末，维也纳古典乐派作曲家们的创作中，逐渐形成了这种更加完善，更具表现力的结构。它常作为交响套曲、奏鸣曲、弦乐四重奏的第一乐章的结构。

奏鸣曲式可分为完全的奏鸣曲式和不完全的奏鸣曲式两种。

最简单的奏鸣曲式最少是由两个部分组成，即呈示部与再现部。呈示部中必须具有两个不同的主题即主部主题与副部主题，在不同调性上进行呈示与展开，再现部中主部主题与副部主题在同一调性上再现呈示。常用于古奏鸣曲或省略展开部的奏鸣曲式中。这种不完全的奏鸣曲式还在奏鸣—交响套曲的慢板乐章或者歌剧的序曲中被广为运用。

完整的奏鸣曲式由3个大部分构成：呈示部、展开部、再现部。在呈示部之前常常带有引子，呈示部以两个对比主部主题和副部主题，分别在主调、副调上形成并置的两个对比部分。主、副部之间有一个连接部，副部之后常有一个结束部，第二大部分为展开部，也称发展部，以呈示部的素材为基础，进行充分的展开与发展，有时也加入新的材料，与呈示部存在一定的对比性。在第三大部分再现部中把呈示部的两个主题都统一到主调上来，也是奏鸣曲式不同于其他三部曲式的最大差别。由于奏鸣曲式的强烈的对比性与交响化的矛盾冲突，在再现部之后附属尾声作为再现部的补充，是奏鸣曲式十分常见的现象。

典型的奏鸣曲式结构图示为：



可见，奏鸣曲式就是一种特殊的三部曲式，是由两个主题在不同调性上做并置对比的呈示，同时呈示部、展开部、再现部3个部分之间又存在着对比的关系，最后调性在再现时回归主调，这样就构成了曲式结构中的奏鸣原则，而两个并置对比主题在矛盾中贯穿始终，作为发展的动力这一特性属于交响性范畴。

然而，奏鸣曲式与奏鸣曲又是很容易被混淆的两个不同范畴的概念。奏鸣曲作为一种体裁形式，它的第一乐章常常是用奏鸣曲式这一特定的结构写成。因此，要区分体裁与曲式结构两种不同曲式理论中的名词。

第二节　奏鸣曲式的呈示部

奏鸣曲式的呈示部主要是用来陈述两个矛盾对比的基本主题部分，分别由主部（也称第一主题部）、连接部、副部（也称第二主题部）、结束部4个部分组成。

主部代表了整部作品的主要性质与基本形象，起到十分重要的主导作用。一般采用呈示性的陈述方式，调性明确稳定。主题的性格积极、富有动力，同时具有一定的紧张感，其结构多为乐段，也可以是单二部或单三部曲式，可以是原调上的完满终止收拢性的收束，也可以用不完满的结束，在主调上的属和弦上作为半终止或侵入终止的开放性收束。

连接部其作用是使主部与副部连接起来桥梁，把相互矛盾并置对比的两个主题连接起来，在调性、音调和形象上都承担着过渡作用。其材料的使用比较自由，可以选用主部材料，也可以是新材料，或是选用与副部有关的材料，但不论采用何种材料，连接部在调性上一定要为副部的出现作好准备，其写法上要求具有一定程度的不稳定性。完整的连接部常分成三部分：第一部分是主部的补充，即在原调上预备；第二部分是转调的过渡；第三部分是引进副部调性的属和弦或属音持续音的准备句，充分体现

了连接部"承上启下"的结构功能。

副部是与呈示部中的主部主题形成并置对比的部分，它可以是一个主题或者为好几个副部主题所形成的一个副部主题组。副部主题与主部主题的对比主要表现为：在主题性格上副部具有抒情性、歌唱性；调性上副部主题一定要与主部形成对比，常常在主调的从属调上出现；主题材料上在节奏、速度、力度、音色等各个因素中也都存在一定的对比性；结构上比较自由；一般都以完满终止的收拢型结束。但是由于主部与副部之间还必须保持一定的内在联系性，所以在一些动机或者节奏型上存在着某些逻辑关系。

结束部做为呈示部的结束部分，出现在副部主题之后，既是副部主题的一个延续和发展，同时也是整个呈示部的收束与总结。因此它的写法多是趋于稳定性，用结束型的陈述方式，和声上常见的是终止式的进行，可以采用主部、连接部和副部的材料，不增加新的对比材料，结束在副部的调性上。

第三节　奏鸣曲式的展开部

展开部是奏鸣曲式最自由、最多变、最不稳定的部分，它建立在呈示部中主部与副部主题并置对比的矛盾基础上，其主要特征为充分发挥呈示部中的各种素材，并通过对呈示部各主题的自由发展，让呈示部中紧张感与矛盾冲突进一步加剧，使得呈示部中的各种形象得到更为戏剧性、交响性的发展。展开部可以采用呈示部中的任何部分的材料做进一步的发展，也可以引进新的素材，通过模进、卡依、分裂、转调等手法构成一种不典型、不明确、不完整的结构，这种零散的结构是展开部最大的特征之一。但在和声布局与整体构思上具有逻辑性和规律性。

一般情况下，展开部分为3个部分进行：开始引入部分、中心展开部分、准备再现部分。

其中开始引入部分是展开的前奏部分，这个部分以呈示部中主部主题或结束部素材进行铺垫，通常规模不大，呈示部的材料在这一部分中展开的同时，也为后面更不稳定的中心部分展开做准备。

中心部分是展开部进行实质性展开的最主要部分，主题以各种方法进行充分的自由发挥，在不断加剧的紧张感中，使矛盾冲突更为剧烈，同时

伴随着自由频繁的离调、转调以及和声与织体的变化，更加推进了戏剧化的发展动力。

准备再现部分是展开部到再现部的一个过渡，主调的属功能将占重要地位，常会表现为以主调的属和弦（也包括了属持续音）的长时间持续做为主调的再现作准备。

展开部是整个奏鸣曲式中最复杂的部分，我们按照一定的结构整体构思为基本原则，通过研究它的和声变化、调性布局来分析总结它遵循的逻辑性，依据材料的主要来源、调性的划分、织体的变化以及各种展开手法的使用才能更清楚地掌握展开部的发展规律。

第四节　奏鸣曲式的再现部

奏鸣曲式中的再现部不同于其他曲式结构，必须是变化再现，其最低程度的变化即是将主部、副部的调性统一到主调上的呈示部变化再现，这也就是我们前面所说的"奏鸣原则"。它不仅仅是再现呈示部的内容，同时它肩负着使音乐在经历了展开部的持续激烈的矛盾冲突之后，重新回归到统一且稳定的主调占主导地位的功能使命。

奏鸣曲式的再现部，在结构上为达到更好的平衡性，也常作为乐思发展的新阶段，而不是仅仅做一个简单的调性归回，因此常见为动力性再现。另外还有一些特殊类型的再现部，如倒装的再现部，即主部和副部变换位置，不完全的再现部，其中省略主部的情况多于省略副部。

第五节　奏鸣曲式的引子和尾声

奏鸣曲式中呈示部前出现的附属部分统称为奏鸣曲式的引子，按其结构功能、规模、性质、作用的不同可以分为主部的引子、呈示部的引子、奏鸣曲式的引子和属于整个套曲的引子。

由于奏鸣曲式矛盾对比的剧烈性，主题内容的复杂性，我们常见在再现部完满终止或者阻碍终止之后出现一个尾声，来获得音乐结构上的平衡感和稳定稳性。最简单的尾声即为一个再现部中，在结束部之后做的一个短小的补充结构。在贝多芬晚期作品当中，我们常见一种结构规模庞大，

且相对独立的尾声，这与当时奏鸣曲式中的主题矛盾对比加剧、展开部张力扩大、动力性再现的推动有着密不可分的关系，有些甚至发展为一个第二展开部，因此可以把这一类具有一定独立性的尾声作为奏鸣曲式结构中的第四部分称为收尾部。

第六节　奏鸣曲式的应用

奏鸣曲式作为音乐语言结构中最高形式之一，具有高度的辩证逻辑关系，充分体现了音乐创作中所遵循的矛盾统一，对立发展的结构原则，因此在实际音乐创作中应用十分广泛。其主要用于器乐作品中，如奏鸣曲套曲（奏鸣曲、室内乐、交响曲、协奏曲）的第一乐章一般都用奏鸣曲式写成，末乐章有时也采用这一曲式，第二乐章往往采用没有展开部的奏鸣曲式或完全奏鸣曲式；谐谑曲乐章也有采用完全奏鸣曲式或没有展开部的奏鸣曲式写成；另外也可以被用于歌剧、舞剧的序曲中。此外，交响诗、序曲、幻想曲等独立的及有标题的器乐曲，也常采用奏鸣曲式写作，而采用奏鸣曲式写成的声乐作品则较为少见。

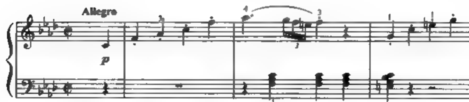
第七节　实例分析

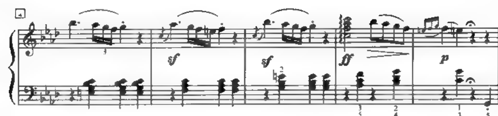
谱例7-1

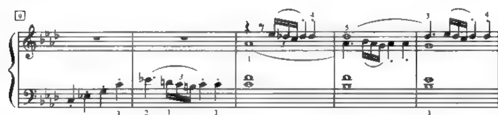
奏　鸣　曲

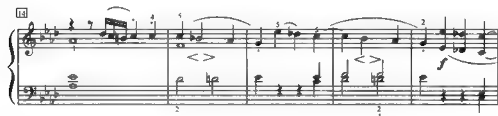
献给约瑟夫·海顿
作于1795年

贝多芬曲
Opus2Nr.1



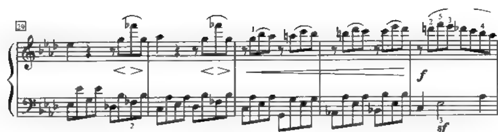


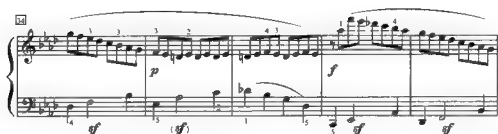









29
f
sf


34
p
f
sf
(sf)


39
p
sf
con espres.
sione

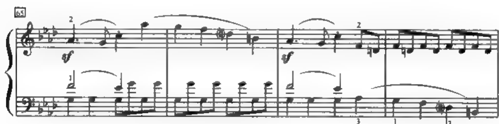

44
(sf)
ff
p


49
p

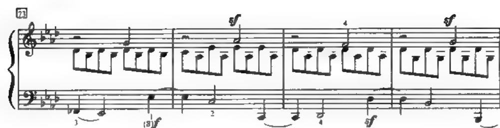




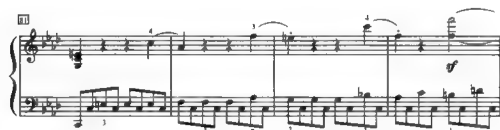


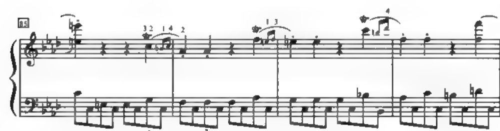


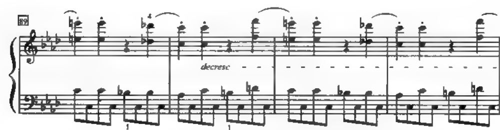



73
sf
sf
sf
sf

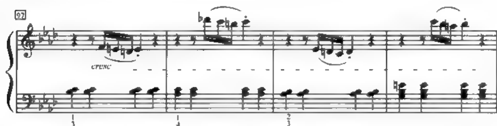

77
sf
sf
sf

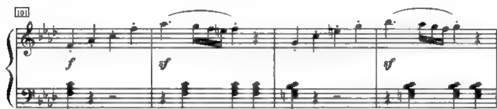

81
sf


85


89
decresc


93
pp
pp


97
cresc


101
f
sf
sf


105
sf
sf
ff
p


109


113


117
p


121
sf
sf


125


129
cresc.
ff
sf

其曲式分析如下：

一、呈示部（1–48）

主部主题（1–8）f小调，分解和弦的上行进行，经过一次模进，在第五小节以材料的分裂进行展开，乐句以属和弦的半终止作为结束。

连接（9—20）主部主题材料在属小调c小调上展开，之后出现副部主题的材料，连接部停止在副部调性的属和弦上，为副部主题的进入做准备。

副部主题（21—41）b_A大调，分解和弦连贯地下行，与主部主题形成反向的对比。副部主题通过音乐动机的分裂、重复和模进等发展手法进一步扩充乐段的长度。

结束部（42—48）在主部与副部主题的材料基础上，以b_A大调的完满终止式的和声进行加以巩固副部的调性，结束呈示部。

二、展开部（49—100）

展开部首先把主部主题材料作为引入部分，并将其进行展开与发展，调性从呈示部中引入的b_A渐渐转向下属调b_B小调。随后是以副部主题作为基础通过分裂、模进等展开手法进入到最为活跃的中心部分，之后在属持续音为背景下做进一步的发展，同时也是为准备部分做铺垫。主部主题在高音区与中音区的交替模进中，力度逐渐加强从pp到f，并且以主部主题的副动机作为再现部的预示，最终展开部在主调的属七和弦上引出再现部。

三、再现部（101—147）

主部主题（101—108）再现部的主部主题与呈示部相同，只是在力度上有所加强，显得更为肯定与坚决。

连接部（109—119）f小调，材料与呈示部相同，在经过了短暂的bb小调的离调之后，回到主调的属和弦上，为副部的调性回归做好调性上的准备。

副部主题（120—140）保持了呈示部中音乐材料不变，做调性的回归，f小调。这也是奏鸣曲式区别与其他曲式结构的最重要的特征之一。

结束部（140—147）以连续不断的模进推动音乐的发展，并以ff的力度作阻碍终止，扩充结构。

尾声（148—152）紧接结束部的阻碍终止之后，以动机的模进，增强收束感，在强有力的ff的和弦序进中结束整个乐章。



思考与练习

1. 什么是奏鸣原则?

2. 奏鸣曲式与三部曲式的异同?

3. 分析下列音乐作品、写出结构曲式、标出调式调性，并对相应的作曲技法做精炼准确地分析。

(1) 斯卡拉蒂《D大调奏鸣曲》

(2) 约·塞·巴赫《第二英国组曲“吉格”》

(3) 贝多芬《钢琴奏鸣曲》op.10Nr.2第一乐章

(4) 贝多芬《钢琴奏鸣曲》op.13第一乐章

(5) 莫扎特《D大调钢琴奏鸣曲》K.311第一乐章

(6) 肖邦《第一叙事曲》Op.23

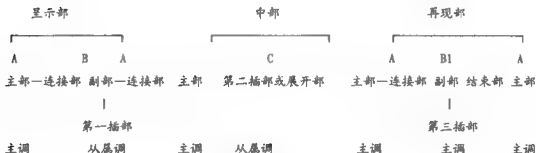
(7) 柴可夫斯基《第六交响曲》第三乐章

第八章　奏鸣回旋曲式

第一节　概　述

奏鸣回旋曲式是综合了回旋曲式与奏鸣曲式特征的一种兼容性曲式结构，它是在奏鸣曲式与回旋曲式相互影响下形成的。它像奏鸣曲式一样包括呈示部、中部、再现部三个部分，在呈示部中主部与副部有调性上的对比，遵循奏鸣原则下在再现部回归于调性统一。与奏鸣曲式不同之处在于，主部出现3次以上，中间部分是不同于展开部的采用新材料写成的插部，因此又具有回旋曲式的特征。而在具体的音乐作品中，我们会发现有时回旋曲的特征多些，有时奏鸣曲式的特征多些，这就需要做到具体作品具体分析。

奏鸣回旋曲式即兼有奏鸣曲与回旋曲式最典型特征的曲式结构，其结构图式为：



由此可见，奏鸣回旋曲式在结构上虽兼有奏鸣曲式和回旋曲式两大曲式结构的特点，但实际音乐作品中以奏鸣回旋曲式写成的乐曲主部主题通常具有歌曲性和舞曲性，这也是回旋曲式的基本性格特点，而不是像一般奏鸣曲式那样，具有矛盾冲突强烈的戏剧性；另外，呈示部结束在主部主

题以及主调上，这也是与奏鸣曲式最关键的差别所在；而在再现部中副部做调性统一，又是回旋奏鸣曲式中奏鸣原则的体现，是区别于回旋曲式、复三部曲式的重要标志。由于这种曲式既具有多主题，又有利于集中强调某一鲜明的主要音乐形象，富有明显的歌曲舞曲性，而常被用于大型套曲的终章。

第二节 奏鸣回旋曲式的实例分析

谱例8—1

钢琴奏鸣曲

贝多芬 曲
Op. 13第三乐章

Rondo
Allegro

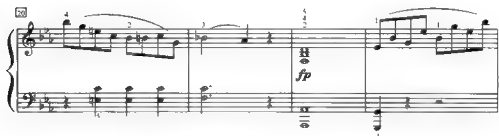
p

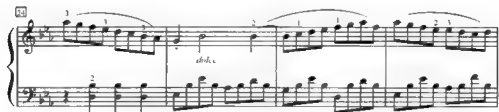
4

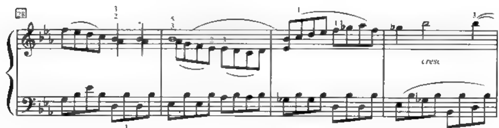
8

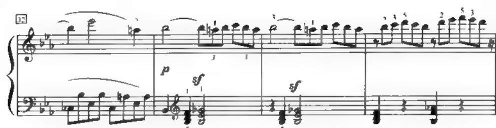

12
cresc


16
f
sfp

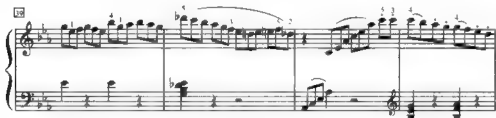

20
fp

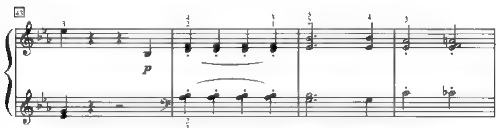

24
dolce

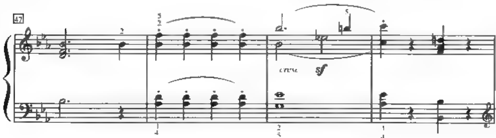

28
cresc


p
sf
sf



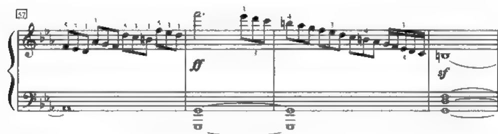



p


cresc.
sf


51
p


54
sf
sf


57
ff
sf


61
(p)


65


69


73
cresc.


77
f
p

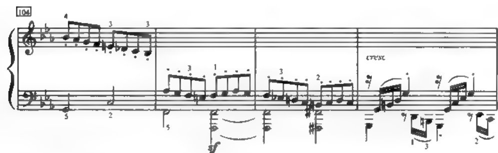

81


86






cresc
f


cresc
sf



111

ff *sf*

114

sf *sf*

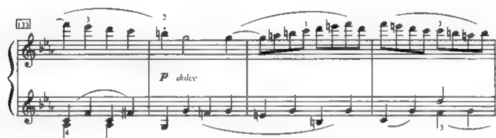
117

ff *sf* *p*

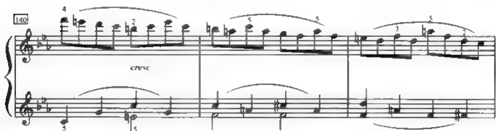
121




129
sf


133
p dolce

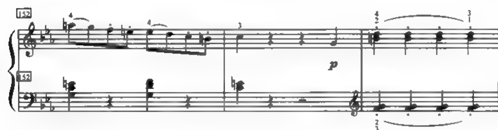

137


140
cresc


143



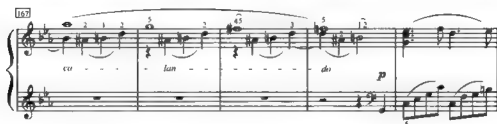



p






163


167
ca
lan
do
p


172


176
cresc


180
p
cresc
sf


184
sf
ff
sf


188
sf
p
cresc

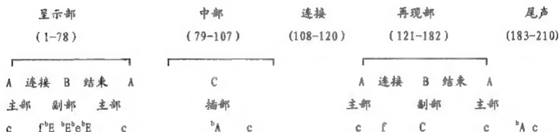

191
f
sf
sf


194
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf


198
ff
sf
sf



其曲式结构图：



这是一首典型的奏鸣回旋曲式，其中呈示部（1−78）主部主题(1−17)主题轻快活泼，具有舞蹈性特征，乐句在变化重复之后做了一个扩充，并以完满终止结束主部主题，为收拢性乐段结束在c小调上；经过一个连接（18−24)做调性的过渡，进入到略带忧伤的b_E大调的副部上（25−36)，副部主题与主部主题除在调性上的对比之外，并无十分强烈的对比性。结束部（37−61)在出现了新的对比材料后，通过主部主题与副部主题材料的发展作为一个过渡，为主部的再现做准备。主部再现（62−78）主部在原调c小调上再现，这正是回旋奏鸣曲式的重要特征之一，也是区别于奏鸣曲式的一个重要依据。

插部（79–107）是一个近似三声中部性质的展开部。

连接（108–120)主题做了一个展开性的发展终止在c小调上，为再现部做准备。

再现部（121–182），中主部（121–128)原型在原调上再现，紧跟一个扩展型的连接（129–133），副部（134–143）调性回归到主调同主音大调C大调上来，结束部（144–170）最后以主部主题（171–182）的第三次再现，并且以主调的属和弦作为开放性的收束，为音乐进一步的发展提供了可能性。

尾声（183–210），带有一个综合性的尾声，加入了副部与主部的主要音乐材料进行发展与展开，随力度戏剧化的变化急速而下的音阶式进行，把整个音乐作品推向高潮，在极强的主和弦上结束全曲，令人心潮澎湃，激动不已。



思考与练习

1. 奏鸣回旋曲式与奏鸣曲式的异同?

2. 奏鸣回旋曲式的循环原则体现在哪些地方?

3. 分析下列音乐作品，写出结构曲式、标出调式调性，并对相应的作曲技法做精炼准确分析。

（1）贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.2No.2第四乐章

（2）贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.90 第二乐章

（3）贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.7第四乐章

（4）莫扎特《钢琴奏鸣曲》K.V.576第三乐章

后　记

我们在前面所提到的曲式结构都是以单乐章作为结构基础的规范型结构，然而在实际音乐作品中，为了表现更加复杂丰富的音乐形象的题材内容，作曲家们常常会采用一些非典型化的规范曲式结构原则来进行音乐创作。

例如，按一个总标题或按某种情节发展的套曲曲式，如舒伯特《美丽的磨坊女》等；在同一曲式结构中，有机地融合了两三种不同的曲式结构原则，或在同一曲式结构原则范围内所形成的一种介于几种不同曲式结构之间的中介性结合的边缘体（或称混合体），如前面提到过的回旋奏鸣曲就是这种混合体的典型代表；还有那些力图“打破”规范曲式的构架，由多个段落呈自由排列的结构所组成的更为灵活多变的曲式结构——自由体，如舒伯特《魔王》等。这些曲式结构具体的结构特征由于受到题材、主题、调性调式、速度结构、体裁，以及不同历史时期、不同作曲家风格、不同作品的具体构思的影响而有所差别，但都是音乐历史发展过程中，作曲家们对于规范式曲式结构原则所作出的大胆尝试与挑战，正因如此，才使音乐文明得以不断向前发展与推进。

由此可见，曲式结构作为音乐作品整个构思的一个框架，它不是程式化的，也不是一成不变的架子，而是在音乐自身发展过程中为适应实际作品中的形象内容以及表达方式的需要，从而摆脱规范结构的束缚，在遵循基本逻辑关系的前提下，在结构的多层次组合中，重新组合为新的结构，从而更好地为表现音乐内容服务。这就是说，运用何种曲式结构是表现音乐内容的一种形式，其还是必须服从于音乐所要表现的具体内容。评价一首音乐作品成功与否，并非是看其曲式结构原则是否明确，而是通过实际作品在音乐发展的有序过程中所反映出来的清晰明确的形象内容以及缜密的音乐逻辑性，来充分展现音乐的魅力，反映出艺术的真正价值。